



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



WIDENER LIBRARY



HX Q4FE N

Class 1668.98



Harvard College Library

FROM THE

CONSTANTIUS FUND

Established by Professor E. A. SOPHOCLES of Harvard University for "the purchase of Greek and Latin books, (the ancient classics) or of Arabic books, or of books illustrating or explaining such Greek, Latin, or Arabic books." Will, dated 1886.)

Received 28 July 1958





100

[REDACTED]





②

# DRAMATISCHE ORCHESTIK DER HELLENEN

VON

*Friedrich* **CHRISTIAN KIRCHHOFF,**  
WEILAND PROFESSOR AM GYMNASIUM IN ALTONA.

---

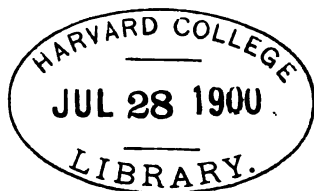
MIT ZWEI TAFELN.



LEIPZIG,  
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.  
1898.

Class 1668.98

~~12265.52~~



Constantius fund

763

## Vorwort.

Im Auftrage der Familie des 1894 verstorbenen Verfassers, meines Vaters, habe ich die Herausgabe dieses Werkes veranlaßt, welches von ihm im Manuskript hinterlassen wurde. Es war diese Arbeit mehrere Jahrzehnte hindurch von ihm mit echt deutscher Gründlichkeit immer wieder und wieder gefeilt, bis Alter und Krankheit ihm die Feder aus der Hand nahmen. Oft sprach er begeistert von ihrer Bedeutung, sachverständige Freunde bestätigten sie. Unter diesen drängte nach dem Heimgange meines Vaters namentlich der mittlerweile auch verstorbene Professor Herbst in Hamburg zur Herausgabe „dieser für die Wissenschaft hoch bedeutsamen Untersuchung“. Durch seine Vermittlung gelang es die Hülfe eines mit den einschlägigen Fragen aufs engste vertrauten Fachkollegen zu gewinnen, der in uneigennützigster Weise aber nur die Angabe erlaubt hat, „daß ein dem Verstorbenen freundlich gesinnter Mitforscher einen gewissen Teil des Werkes druckfertig gemacht habe“. Ich darf daher hier nur einfach für seine Mühe danken, die unendlich viel größer war, als jene bescheidenen Worte ahnen lassen. Die Korrektur wurde sehr sorgfältig und mit vollem Verständnis im Teubnerschen Verlage besorgt und außerdem mit gleicher Sorgfalt von Herrn Moriz Keller, jetzt Kooperator in Griesstätt am Inn, zu Ende geführt; diesem Herrn sowie dem Herrn Korrektor des Verlages sage ich deshalb aufrichtigen Dank auch an dieser Stelle.

Eine große Zahl von Tabellen, darunter Zeichnungen der *Σκηνή* und *Θυμέλη*, fand sich beim Manuskript; der ungenannte Mitforscher konnte nicht feststellen, welche zur Auswahl für den Druck bestimmt waren, er unterzog sich deshalb der Mühe eine zu zeichnen, welche den Plan des Theaters nach der Vorstellung des Verfassers mit den Maßen und der Numerierung der Felder enthält. Er glaubt — gewiß mit Recht —, daß jeder aufmerksame Leser mit der Hülfe dieses Planes aus der ganz ins Einzelne gehenden Analyse den Spezialplan selbst konstruieren kann. Beim Druck dieser Tafel sind die untersten neun Gänsefüßchen versehentlich stehen geblieben. Manche Stellen (s. 387, 468—510) machen es wahrscheinlich, daß ein Situationsplan des Theaters von Epidaurus gegeben werden sollte; leider wurde derselbe nicht im Nachlaß gefunden, deshalb ist eine teilweise Kopie des epidaurischen Planes nach Tafel A', Fig. 3 der *Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολ. Ἐταιρίας* für 1883 (ed. 1884) dem Werke beigegeben. Ein kleines Modell der Orchestra, zusammengesetzt aus Holzstäben, auf dem



mit Griffen versehene Holzklötze als Choreuten hin- und herbewegt wurden, diente meinem Vater zur Veranschaulichung seiner Untersuchungen; doch konnte dasselbe nicht für die Herausgabe der Tafeln benutzt werden. Modell, Tafeln und Manuskript, sowie ein Teil der Bibliothek meines Vaters werden mit freundlicher Einwilligung des Herrn Direktor Dr. Arnoldt in der Bibliothek des Altonaer Gymnasiums aufbewahrt, wo sie also zur etwaigen Einsicht für spätere Forscher bereit liegen.

Die früheren philologischen Arbeiten des Verstorbenen sind am Schluss eines Nekrologes zusammengestellt, welchen Herr Dr. Schlee, Direktor des Realgymnasiums in Altona, im Biographischen Jahrbuch\*) veröffentlicht hat. Aus demselben bringe ich hier einen Abschnitt den Inhalt des Werkes betreffend wieder, über das mein Vater sich wiederholt Herrn Direktor Schlee gegenüber ausgesprochen hat. Er lautet: „In der Wissenschaft hatte er die Rhythmik der Chöre der griechischen Tragödie zu seiner besonderen Aufgabe gemacht und sich zu einer eigentümlichen, von der herrschenden Theorie durchaus abweichenden Auffassung durchgearbeitet. Durch diese glaubte er die Vereinigung der drei rhythmischen Elemente, des Metrums, des Tanzes und der Musik, namentlich der beiden ersteren in exakter Weise wiederhergestellt zu haben. Aus dem Metrum und dem Aufbau der Chorgesänge konstruierte er die Bewegungen und Stellungen der Choreuten nach Schrittlänge und Richtung. Da es ihm auf diese Weise gelungen war, ohne die künstlichen Modifikationen des Verhältnisses von Länge und Kürze nur nach den Angaben der alten Metriker, ohne Konjekturen des Textes und in voller Übereinstimmung mit den auf seine Veranlassung von Koldewey genau festgestellten Maßen des Dionysustheaters die Tanzfiguren zu harmonischem Ablauf und auch bei Ungleichheit der Strophe und Antistrophe zu einer fertigen Schlussstellung zu bringen, war er von der Richtigkeit seiner Hypothese vollständig überzeugt. Die Grundgedanken hatte er in einigen kleineren Aufsätzen bereits veröffentlicht: ein umfangreiches gelehrtes Hauptwerk sollte aber die ganze Theorie entwickeln und nach allen Seiten begründen und zugleich an den Chören des Hippolyt die Ausführung des Tanzes auf einer Reihe von Tafeln zur Darstellung bringen.“

Als Beweis, daß nach des Verfassers Ansicht dabei an die Stelle des musikalischen Rhythmus in der Komposition der griechischen Chorgesänge im wesentlichen der orchestische Rhythmus trete, füge ich hinzu, daß das Heft des Manuskripts, welches die Grundzüge der Theorie enthielt, von ihm auch mit den Worten „Der orchestische Rhythmus der Griechen“ bezeichnet war. Nach dem maßgebenden Vorschlage des ungenannten Mitforschers wurde aber der den Gesamtinhalt treffender bezeichnende Titel „Dramatische Orchestik der Hellenen“ gewählt.

Sonst ist der Text des Manuskripts so gut wie unverändert wiedergegeben, auch kleine Härten des Stils sind stehen geblieben, damit der

\*) Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft, begründet von Bursian, herausgegeben von Prof. Dr. Iwan von Müller. Berlin, Calvary & Co. Jahrgang 1896, Seite 45—48.

Leser die Arbeit des Verfassers immer möglichst treu vor sich habe; bei Stellen, deren Verständnis zweifelhaft blieb, wird der Leser daher immer noch selbst entscheiden müssen.

Möge denn nun dies große Lebenswerk meines verstorbenen Vaters zur Förderung der Wissenschaft in seinem Sinne beitragen: denn in der Vereinigung großer idealer Gesichtspunkte mit sorgfältigster und nüchterner Forschung im Einzelnen sah er in Beruf und Wissenschaft seine höchste Aufgabe.

Neustadt in Holstein, im Oktober 1898.

**Theodor Kirchhoff, Dr. med.**

•

# Inhalt.

## Einleitung.

	Seite
A. Die Theorie . . . . .	1
B. Übersicht über die Orchestik in Euripides' Hippolytos . . . . .	9

## Teil I.

### Euripides' Hippolytos.

1. Der Jägerchor . . . . .	36
2. Das erste Stasimon . . . . .	55
3. Die Anapäste des Chors nach dem ersten Stasimon . . . . .	75
4. Der erste Kommos. (Die Strophe.) . . . . .	80
5. Bewegungen auf dem Logeion . . . . .	98
6. Das zweite Stasimon . . . . .	99
7. Der erste Kommos. (Der mittlere Teil.) . . . . .	122
8. Der erste Kommos. (Die Antistrophe.) . . . . .	134
9. Das dritte Stasimon . . . . .	141
10. Der zweite Kommos . . . . .	179
11. Das vierte Stasimon . . . . .	197
12. Das fünfte Stasimon . . . . .	212
13. Artemis und Theseus . . . . .	221
14. Die Anapäste vor dem Klagetanz . . . . .	228
15. Der Klagetanz Hippolyts . . . . .	229
16. Die Schluß-Anapäste . . . . .	236

## Teil II.

### Grundzüge der Theorie.

Darstellung derselben . . . . .	238
1. Anhang zu Teil II. (Zur Erklärung des über die <i>τελευταία ἀδιαφορος</i> bei Aristides Quintil. p. 47 M. Gesagten.) . . . . .	379
2. Anhang zu Teil II. ( <i>Mixtol.</i> ) . . . . .	384

## Teil III.

### Spielplatzfragen.

A. Der Aufführungsplatz . . . . .	387
Anhang zu III A. . . . .	443
B. Vitruv und Epidaurus . . . . .	447



# Einleitung.

---

## A. Die Theorie.

**Allgemeines.** Das Ziel der Arbeit und des Werks, das ich vorhabe, ist, eine griechische Tragödie, den Hippolyt des Euripides (Wilamowitz 'Herakles' S. 107), als Einheit in der Form durch eine orchestische Hypothese nachzuweisen und herzustellen, und daran eine Theorie der griechischen Orchestik, soweit sie hieraus sich herleiten läßt, anzuschließen, sowie dadurch und dafür den griechischen Theaterbau am Theater zu Epidauros mit besonderer Beziehung auf Vitruvs Angaben zu erklären. Ich beschränke mich dabei auf die μέλη.

Eine Hypothese muß auf sicheren Grundlagen fußen. Ich bedarf daher vor allem eines sicheren Textes. Der Text des Hippolyt nun ist im ganzen sehr gut überliefert. Meine Konjekturen darin beschränken sich auf einige Fälle, wo A, E, O des Euripides von den libri lang oder kurz aufgefaßt sind, während ich sie kurz oder lang auffasse (denn durch die libri ist nicht ihre Auffassung als richtige, sondern nur die daraus zu erschließende Schreibung des Euripides beglaubigt), und auf einen Fall, wo ich ein Wort, θεᾶς, das in die Strophe geraten war, der Antistrophe wiedergebe, 1129 und 1140. Sonst halte ich mich oft an die libri, wo man konjiziert, z. B. behalte ich 139 πένθει bei, wodurch eine gerade Stoichosaufstellung entsteht, während bei der Konjektur πάθει der bezügliche Choreut um 1 Schritt hinter der Reihe seiner Mitchoireuten zurückbleibt, und 585 ΙΑΧΑΝ, welches ich nicht als ἰαχάν, sondern als ἰαχάν, -, auffasse, so daß ich nicht ἀγάν im Dochmius zu konjizieren brauche.\*) Sodann muß ich auch alles, was über Metrik und Rhythmik und sonst auf die Kunstform der Tragödie sicher ermittelt ist, anerkennen und benutzen. Ich habe dies nach Vermögen ausnahmslos gethan. Aus den Quellen habe ich mitunter abweichende, auch neue Ansichten zu begründen mich bemüht.

Eine Hypothese bedarf sodann einer klaren und bestimmten Idee, die in die zerstreute und ungeordnete Menge von Beobachtungen klare Ordnung und Einheit bringt und über den Stil und das Verfahren des Poeten und seiner Zeit Aufschluß giebt.

---

\*) Ich zitiere nach der Ausgabe von A. Kirchhoff, 1867.

Meine Idee ist diese. Die Einheit sämtlicher μέλη besteht in einem alle umfassenden System von orchestischen Bewegungen der Schritte, die sich in vollständig berechneten numeris zusammenschließen und ohne genaue Nachrechnung bei der Aufführung dem Auge völlig klar und anschaulich waren. Die Schrittweiten entsprechen in dem Verhältnis von 1 : 2 den Silbenlängen; und so läßt sich die Orchestis aus dem Metrum erschließen.

Man unterscheidet die Künste des Raums von denen der Zeit (Lessing), die apotelestischen von den praktischen, musischen (Aristoxenus) und lehrt, daß die Kunstwerke der ersteren Art in einem Augenblick gleichzeitig, die der letzteren Art in einem Zeitverlauf als Ganzes da sind. Dies ist cum grano salis zu verstehen.

Von aufgeführten, gelesenen Werken der Poesie, der Musik ist immer nur ein Teil vorhanden, nämlich dasjenige davon, was in der augenblicklichen Gegenwart aus den Zeichen ins Leben aufer oder in mir gerufen wird. Als Kunstwerk fassen wir die Teile erst, wenn wir sie im erinnernden Geist zum Ganzen zusammenfassen, den Zeitverlauf überschauen, entweder nachdem wir alle Teile nach einander aufgefaßt haben, am Schlufs, das ganze Kunstwerk, oder auch, wenn wir schon Teile gehört haben, den Teil, der augenblicklich ins Leben tritt, mit jenen als erinnerten zusammen, wenn wir alles schon einmal gehört haben, das augenblickliche Wirkliche mit dem erinnerten Früheren und Folgenden zusammen. Ein solches Kunstwerk entsteht allmählich. Das Endergebnis ist das Ganze im erinnernden Geiste, wo allein das Kunstwerk als Ganzes vorhanden ist, ausgeführt mehr oder weniger nach der Fähigkeit des Auffassenden, während objektiv von ihm stets nur Teile vorhanden sind. Dies gesamte Kunstwerk können wir dann abermals in seinen Teilen, indem wir sie auch aus den Zeichen immer wieder frisch in uns erneuern, hin und her betrachten, was abermals Zeit erfordert; das Ergebnis aber davon, die Erkenntnis, Anschauung ist dann wieder ein gleichzeitiges Ganzes. Das Erinnernte ist ein Zeitverlauf, das Erinnernde aber ein Gleichzeitiges, den ganzen Verlauf Vereinigendes. Wir können in der Erinnerung das Aufgeführte, Teil nach Teil, in demselben Tempo, derselben Zeit wiederholen; aber dann haben wir in dem Bilde, wie vorher in der Wirklichkeit, immer zur Zeit nur einen Teil, wenn wir damit nicht in überschauender Vergewärtigung die übrigen Teile zum Ganzen vereinigen, so daß wir in unserem Bewußtsein den jedesmal erneuerten Teil immer als solchen Teil künstlerisch haben.

Diese Kunstwerke der Zeit sind Kunstwerke des Gehörs. Die Wellenbewegungen der Luft, wodurch sie sinnlich entstehen, sich kundgeben, bleiben außerhalb der künstlerischen Empfindung.

Die Werke der apotelestischen Künste sind Kunstwerke fürs Auge, ruhende Raumgebilde, Farben und Formen. Auch sie entstehen für uns allmählich durch die Lichtwellen, deren Eindruck wir nach einander empfangen. Aber auch dies bleibt außerhalb der künstlerischen Empfindung. Wie jene Kunstwerke der Zeit sich mit der Weltgeschichte vergleichen lassen, so diese Kunstwerke des Raums mit dem sichtbaren Teil des Weltalls. Dieses

Weltbild ist ein Halbkugelausschnitt, worin Erde, Sonne und Mond, Sterne gleichzeitig vor unserm Auge stehen, wenn auch von ihnen die Lichtstrahlen zu uns her in sehr verschiedenen Zeiten ausgingen. Diejenigen, die gleichzeitig bei uns anlangen, bilden nach ihren vollendeten kürzeren und längeren Wegen ein gleichzeitiges Weltbild im Umfang der Himmelskuppel. Dies steht dann sinnfällig vor uns da. Das ist analog bei den Werken der Malerei, der Bildhauerei und Baukunst. Allein es ist ein Unterschied. Bei einem Gemälde verlangen wir, daß es überschaulich bleibt. Es darf die Grenze der Überschaulichkeit nicht überschreiten, sonst verliert es für uns den Charakter des Kunstwerks. Anders bei der Bildhauerei und Baukunst. Wie wir von dem Weltganzen nur dasjenige auf einmal fassen, was vor unserm Auge liegt, so von dem Bildhauerwerk immer nur die Seite, die vor uns steht. Als ganzes Kunstwerk fassen wir es nur, wenn wir es von allen Seiten betrachten, wobei dann eine Seite die Hauptseite bleibt. Relief und Gravierung ist immer etwas Halbes. Und bei der Baukunst gar sieht man nicht bloß die Außenseite eines Gebäudes nicht ganz, sondern noch weniger zugleich die Innenseite. Als Ganzes, Kunstwerk wird es nur im Geiste erfasst, innerlich geschaut, wenn wir auch denken, es sei objektiv vorhanden. Bei Kunstwerken des Ohrs denken wir letzteres aber nicht.

Es giebt aber nun noch eine Kunst, worin Raum und Zeit vereinigt sind; dies ist die Orchesis. In der Orchesis bewegen sich lebendige Körper. Sie ist die Kunst ausdrucksvoller, symmetrischer Bewegung von Menschen, und zwar wird sie durchs Auge aufgefaßt. Die Bewegungen sind teils die der Füße, teils die der andern Glieder.

Alle drei Künste, die des Tones und Worts und die der Körperbewegung, sind rhythmische Künste. Der Rhythmus besteht in einer geordneten Zeiteinteilung durch Bewegung. Die Bewegung ist eine Bewegung der Luft oder eine Bewegung des Körpers, eine hörbare oder eine sichtbare. Etwas bewegt sich oder ruht. Bei der Zeiteinteilung findet beides abwechselnd statt, und zwar die Ruhe in längeren erkennbaren, d. h. meßbaren, die Bewegung in nicht erkennbaren, d. h. nicht meßbaren Zeiten. Denn erstere können mit einem kleinsten Teil als ihrem Maße verglichen werden, letztere nicht; χρόνοι γνώριμοι und ἄγνωστοι. In den Zeiten der Ruhe findet μὴ statt, ein Bleiben in dem durch die Bewegung, κίνησις, den Übergang aus einer μὴ in die andere, erreichten, bewirkten Zustand. Aus den Zeiten der ἡρεμία besteht der Rhythmus als aus Teilen, ὡς ἐν μερῶν. Auch aus denen der κίνησις besteht er, aber nicht als aus Teilen. Das ist freilich nicht ganz streng gesprochen; denn auch aus ihnen besteht er, und auch sie sind Teile von ihm. Allein sie sind nicht meßbar, und da das Wesen der Kunst ein maßvolles Zusammenbestehen von Teilen erfordert, so können insofern nur die μοῖραι, die Zeiten der meßbaren Teile, den Rhythmus als Kunstwerk bilden. Nur sie also sind insofern seine Teile, katexochen Teile.

Nun aber ist ein wesentlicher Unterschied. Bei Ton und Wort bemerkt das Ohr die Bewegungen, die Übergänge nicht (was ein Ton, daß er durch Luftbewegungen im Geist bewirkt ist, kommt nicht zur Frage); bei

der Körperbewegung jedoch bemerkt sie das Auge, sowohl die der Füße als die des übrigen Körpers.

Die Zeiten der ῥεμῶν sieht das Auge so gut, wie das Ohr sie hört, und der Geist misst sie. Diese Zeiten kann er aber in Erinnerung nicht lange genug festhalten, um grössere, als kurze Kunstwerke, als kleine Gedichte und Kompositionen zusammenzufassen, die Teile mit einander zu vergleichen, zum symmetrischen Kunstwerk in sich zu verbinden. Wie viel und oft der Schall so und so lange dauert, der Körper so und so lange ruht, das wird zu leicht vergessen, wenn es über ein gewisses Mafs hinausgeht.

Anders verhalten sich aber die drei Künste bei dem, was in den unmeßbaren Zeiten des Übergangs geschieht. Hier bemerkt das Ohr nichts; das Auge bemerkt etwas. Dies Bemerkte aber ist wieder von zweierlei Art. Die Ortsbewegung ist mannigfaltig und bezieht sich auf den eigenen Körper und einzelne nahe andere Körper: dann bleibt sie mehr und weniger vereinzelt und läßt sich nicht zum Kunstwerk vereinen; so bei allen Bewegungen der Arme und Hände, des Hauptes, des Rumpfes. Oder sie geschieht mit Beziehung auf einen größeren, bleibenden Raum, indem mehr und weniger sowohl dieser als die Bewegung einfacher Art sind; so bei den Bewegungen der Füße. Durch letztere Bewegung werden bestimmte, meßbare Teile des Bodens durchschritten, durchmessen.

Diese Teile lassen sich symmetrisch zusammenfassen. Und ebenso die Schritte, die gemacht werden, zu Wegen verbinden. Auch in diesen Schritten kann Ausdruck liegen. Doch gehört das Ausdrucksvolle mehr den Gebärden, den Bewegungen des übrigen Leibes an, das Symmetrische dagegen den Schritten.

Man hat die Symmetrie des unrhythmischen Flusses bisher in den ῥεμῶν, μῶν gesucht, jedoch nicht zu einem kunstvollen Ganzen gelangen können, weil sie da nicht liegt, in Tönen, Silben, Haltungen. Man muß sie in den erkennbaren, meßbaren Bewegungen, in den Schritten suchen; denn andere solche Bewegungen giebt es nicht. Man that das Fenster links auf, wo das Kunstwerk nicht liegt; man muß es gegenüber aufmachen, um es zu sehen.

Die Verschiedenheit der Schrittgrößen, die man in schicklichem Mafsverhältnis ausführen kann, ist gering. Über eine gewisse Weite kann man nicht hinausgehen, ohne dafs es sparrig, schwer, anstrengend wird. Von der ungefähren Gröfse eines weiten Schrittes, der noch nicht auffallend weit ist, kann man nur die Hälfte passend als Mafs darunter nehmen. Und so beschränkt sich der λόγος, das Verhältnis der Schritte, auf das von einfachen und doppelten, die ich enge und weite nennen will. Das Mafs des einfachen, engen Schrittes war 1 olympische σιθαμή = 0,2403375 m (nach Lepsius 'Längenmaße der Alten'). Ich habe dies durch eine Vergleichung des Hippolyt mit dem Theater zu Epidauros gefunden.

Die Orchesis konnte für sich allein stattfinden; von solcher ψιλή ὀρχησις sind uns jedoch keine Diagramme oder Beschreibungen erhalten, und sie ist uns also ein für allemal verloren.

Sie konnte sich auch mit den Künsten des Ohres verbinden. Von einer Verbindung mit der Musik ist uns aber ebenso wenig etwas erhalten, weder ein Diagramm oder eine Beschreibung einer Orchesis, noch Noten einer damit verbundenen musikalischen Komposition.

Dagegen sind uns viele Texte von poetischen Kompositionen erhalten, die mit Musik und Orchesis verbunden waren. Hier ist nun die Überlieferung der Musik und Orchesis auch verloren. Die Musik wiederherzustellen fehlt der Anhalt, soweit sie Ton ist; das Rhythmische in ihr hat man sich bemüht im Anschluß an die Texte wiederherzustellen. Mit dieser Aufgabe beschäftige ich mich nicht. Nur gelegentlich werde ich einiges dahin Einschlagende vorbringen. Ebenso wenig gehe ich auf die Bewegungen des Leibes ein, soweit sie vereinzelte, kein System bildende sind. Manches über die Art der schauspielerischen Darstellung in dieser Hinsicht, was in Beziehung auf die Kunst der *ὄρχησις*, von der Einheit abgesehen, wichtiger als die Schritte war, uns aber verloren gegangen ist, läßt sich in Anschluß an das Buch von Sittl 'Die Gebärden der Griechen und Römer' zur Veranschaulichung einer antiken Aufführung thun.

Ganz anders dagegen verhält es sich mit der Schrittbewegung. Auch diese hatte etwas Ausdrucksvolles. Hauptsächlich aber liegt in ihr die formelle, sinnliche Einheit einer Tragödie, die in der symmetrischen Verbindung eines umfassenden Systems von Wegen zum Ganzen besteht, von Wegen, die *ἐν μέλει*, im Maß der *μέλη* sich halten, so daß die *ἐμμελεια* kateochen die tragische ist.

Dies läßt sich hypothetisch wiederherstellen, weil die *μοῦσαι*, *ἡρεμῆαι* der metrisch überlieferten Texte mit denen der Orchesis übereinstimmen, indem sie Arten eines gemeinsamen Rhythmus sind und indem mit den metrischen Zeiten die orchestrischen Schritte im Maßverhältnis übereinstimmen. Dabei bleibt außer Anschlag, was etwa in der gegebenen allgemeinen Grundlage durch Dehnung und Kürzung des musikalischen Tons von Silben geändert ward; das Verhältnis von 1 und 2 geht durch. Jene etwaigen Änderungen untersuche ich nicht, ich fasse vielmehr jede Silbe als 1- oder 2-zeitig, wie sie in der Metrik gilt. Das ist wie bei uns. Dehnt man Silben in der musikalischen Komposition, so gelten sie darum doch nicht im Gedicht als 3, 4, 5 u. s. w. mal so lang als überhaupt die Silben; diese sind im Deutschen mehr und weniger gleich lang und stehen nicht im diplasischen Verhältnis von lang und kurz. Unsere Jamben u. s. w. sind keine griechischen Jamben mit der Quantität 1:2.

Die Gesetze der Prosodie und Metrik mit Beziehung auf die überlieferten Texte beobachte ich vollständig. Nur eine Ausnahme mache ich, wodurch ich noch mehr gebunden bin, ohne die jedoch die fragliche Symmetrie des Ganzen nicht besteht. Innerhalb eines einzelnen Systems, eines Melos, nämlich haben die Positionsgesetze auch am Ende jedes Kolons Gültigkeit, indem jede solche *τελευτά* ihnen entsprechend *ἀδιάφορος*, lang oder kurz ist. Binde ich mich nicht so, so bleiben manche Silben am Ende von Kolen mit kurzem Vokal kurz, die ich lang fasse. Nur jedoch, wenn ich letzteres

thue, ausnahmslos thue, entsteht die nötige Symmetrie. Ein Beispiel von Kürze einer *κωνή* am Schluß eines Metrums vor vokalischem Anfang des folgenden kommt nicht vor. Metra mit dem Schluß  $\_ \cup \cup$  finden sich im Hippolyt nicht.

**Teile, Begriffe u. s. w.** Den metrischen *πόδες* also entsprechen die orchestischen. Es möchte aber die allgemeine metrische Einteilung der Silben in kurze und lange, 1- und 2-zeitige aus der Verbindung der sprachlichen mit der orchestischen Metrik stammen und von dieser auf jene übergegangen sein. Vgl. Diomed. rec. Keil p. 477, 7 ff. über den Jambus und 20 ff. über den Trochäus. *Πόδες* sind ursprünglich Schritte. Ihr Maß ward erst mit der Zeit bestimmt auf 2 und 1 Spithame als bequeme, passende Größe festgesetzt für die Tragödie. Etwas anders mag man die *μονάς* genommen haben, wo die *δυάς* ihr näher lag, nämlich im Kyklischen, wo das alogische Verhältnis für die *μονάς* nicht die Hälfte von 2, sondern eine Größe zwischen 1 und 2 in der Mitte, nicht gerade  $1\frac{1}{2}$ , erfordert. War der kleinere Schritt über  $1\frac{1}{2}$  vom größeren, so lag es nahe, umgekehrt den größeren als die *μονάς*, die Einheit zu betrachten, zu dem sich der kleinere alogisch verhielt, und jenen größeren Schritt mit der Größe *πούς* zu verbinden und dies Wort als Schritt wie als Fuß aufzufassen. Schritt man aber gerade aus, wie im Drama, so drängte sich ein rationales Verhältnis auf, und man nahm dann den kleineren Schritt als Einheit und bestimmte ihn in seiner Weite auf die passende Größe einer *συνταμή*, da die Hälfte eines Fußes zu klein gewesen wäre. Der olympische *πούς*, Fuß, war 0,32045 m, wovon die *συνταμή*  $\frac{3}{4}$  war, 0,2403375 m: Lepsius 'Längenmaße der Alten' S. 71. 72. Nur mit diesem Maß habe ich es beim Hippolyt zu thun.

Bei den Schritten und Wegen handelt es sich um die Größe und die Richtung.

Die Richtung geht geradeaus und seitwärts, beides vor und zurück, meistens vor, seltener zurück. Die Seitenrichtung kann für sich allein nicht vorkommen, da sie in der Abweichung von der geraden, von ihr vorausgesetzten, besteht.

Die *πόδες* sind gerade und schräge. In jenen ist nur gerade Richtung, in diesen ist gerade und Seitenrichtung verbunden. Diese Unterscheidung ist auf die *κλήσεις* gegründet.

Ein *πούς* hat aber auch Dauer, *μονή*, und Weite. Nach diesen unterscheiden sich die *πόδες* in der Größe, sowohl der *κλήσεις* als der *ήρεμια*.

Die Richtung ergibt nur einen räumlichen, die Größe einen räumlichen und zeitlichen Unterschied. Die Dauer der *κλήσεις* wird nicht gemessen; die der Weite und *μονή* wird gemessen, und zwar entspricht die Weite im Verhältnis von 1 und 2, Enge und katexochen Weite, der Kürze und katexochen Länge der Zeit im Verhältnis von 1 und 2, mag es sich um einen geraden oder seitlichen Schritt handeln.

Die Weite in der *κλήσεις* und der *μονή* sind sich gleich, indem die Füße so weit von einander stehen bleiben, als das vorhergehende Schreiten weit war.

Der Weite entspricht in den Worten die Länge, und sie können wir daher aus den Texten erschließen. Der Richtung dagegen entspricht nichts in den Worten, und es ist nicht anzunehmen, daß Höhe und Tiefe des Tons irgendwie mit dem seitlichen Rechts und Links zusammenhängen.

Die Stärke und Schwäche aber gehört zum orchestischen wie zum sprachlichen *πούς*. Dem stärkeren ictus einer Silbe entspricht ein stärkerer des Tritts, des Aufsetzens eines Fusses. Ein *πούς* ist die Einheit eines stärkeren und schwächeren gemessenen Teils in Schall und Tritt, mögen diese allein oder verbunden stattfinden. Die Teile können einfach sein oder aus einfachen Teilen bestehende Ganze, gewesene *πόδες*, analog unsern gewesenen Takten, und so haben wir einfache und zusammengesetzte *πόδες*. Diese können nur so groß werden, als die *αἰσθησις* noch die Einheit von stark und schwach als Einheit empfinden kann. Anderseits muß im orchestischen *πούς* ein mindestens 1-maliger Wechsel des rechten und linken Fusses stattfinden. Jeder *πούς* beginnt mit dem rechten Fuß. Man bezeichnet die Teile durch *ῥοίς* und *θέσις*, Aufheben und Niederbewegen eines Gliedes mit oder ohne Taktwerkzeug.

Gerade Füße sind isisch, diplasisch, hemiolisch; isisch und diplasisch sowohl einfach als zusammengesetzt, hemiolisch nur einfach, d. h. aus 1 *πούς* und 1 *χρόνος*, der kein *πούς* ist, bestehend. Schräge Füße sind päonisch und dochmisch, beides nur zusammengesetzt, aus einem geraden und geraden, einem geraden und schrägen, zwei geraden und einem schrägen. Indem ich Enge und Weite wie Kürze und Länge, jenes mit diesem zusammenfassend, durch *υ* und *\_* bezeichne, sind es folgende im einzelnen:

### Einfach.

Gerade:

isisch *υυ* | *υυυυ* | *υυ* | *υυ*  
 diplasisch *υυ* | *υυυυ* | *υυ*  
 hemiolisch *υυ* | *υυ* | *υυ*,

wenn von den je 2 *\_* keins aus *υυ*  
 zusammengezogen und das Ganze  
 je 1 *πούς* und 1 *χρόνος* ist.

### Zusammengesetzt.

Gerade:

wiederholt, nach der *αὔξησις ποδῶν*,  
 wobei *υυ* nicht *συνεχῶς*, also kein  
*υυυυ* oder *υυυυ* vorkommt;  
 antithetisch, jonisch *υυ* *υυ*, *υυ* *υυ*,  
 bakchiisch *υυ* *υυ*, *υυ* *υυ*

Schräge:

päonisch, hemiolisch *υυυυ*, *υυυυ*,  
*υυυυ*, *υυυυ*; *υυ*, *υυ*; *υυ*, *υυ*  
 epitritisch *υυυ*, *υυυ*, *υυυ*, *υυυ*  
 dochmisch 8-zeitig *υυ*, *υυ*; *υυ*, *υυ*  
 12-zeitig *υυ*, *υυ* | *υυ*.

Päonisch als genus umfasst die species päonisch und epitritisch und dochmisch als genus die species dochmisch und dochmiakisch.

Die Vereinigung mehrerer einfacher *πόδες* zum zusammengesetzten geschieht dadurch, daß 1 Thesis einen schwächeren, 1 Thesis einen stärkeren Teil beherrscht, und die des stärkeren wieder die des schwächeren Teiles und so das Ganze beherrscht. Die Silbe und das Stehen des stärkeren Teils werden

zugleich verlängert, und zwar in Analogie mit der räumlichen Erweiterung des dazu gehörigen Schritts; ebenso umgekehrt Zeit und Weite des schwächeren Teils verkürzt, verengert. Ich bezeichne die größere Stärke durch Punkte, die größere Länge und Weite durch die untergesetzten Buchstaben  $\mu$  und  $\varepsilon$ , die das *παρὰλλάττειν ἐπὶ τὸ μείζον, ἔλαττον* bezeichnen sollen; z. B.  $\bar{\mu}$ ,  $\bar{\varepsilon}$ . So in  $\bar{\varepsilon} \bar{\varepsilon} \bar{\mu}$ ,  $\bar{\mu} \bar{\varepsilon} \bar{\varepsilon}$ ,  $\bar{\varepsilon} \bar{\mu} \bar{\mu}$ ,  $\bar{\varepsilon} \bar{\varepsilon} \bar{\mu}$ . Zu  $\bar{\varepsilon} \bar{\varepsilon} \bar{\mu}$  im Trimeter vgl. Terent. Maur. 2188—2190.

Die *παρὰλλαγή* hat aber eine viel weiter gehende, im höchsten Grade wichtige Anwendung für die Symmetrie der Chöre.

Es werden die Wege durch Zusätze und Auslassungen vorn, in der Mitte, hinten verlängert und verkürzt. Ebenso die analogen sprachlichen und, wie vorauszusetzen, musikalischen Kola. Das uns Überlieferte ist Variation, rhythmische Variation, woraus wir die ideellen rhythmischen Themata zu finden haben. Unser Variieren ist fast nur ein tonisches im Verhältnis zu dieser Entwicklung des rhythmischen. Ein Thema wird bei diesem rhythmischen Variieren der Griechen nicht vorangestellt, wie die modernen Komponisten das zu variierende Thema voranstellen. Das Thema wird gefunden, indem man die Gesamtzahl der Zeiten in einem Melos zählt und durch die Zahl der Kola teilt, die sich im Anschluß an die Zahl der tanzenden Choreuten ergibt (siehe unten), wodurch man die Durchschnittszahl der Zeiten und Engen findet. Eine solche nämlich ist zu suchen, weil nur dann die tanzenden Stoichen und Zygen am Schluß wieder in eine regelmäßige Aufstellung gelangen, wie sie eine solche zu Anfang hatten. Auch davon stattfindende Abweichungen finden eben nur auf Grund der vorausgesetzten Regelmäßigkeit statt. Dann sind diese *μεγέθη* mit den wesentlichen *πόδες* in den Kolen des Textes zu vergleichen und ist so die ideell zu Grunde liegende rhythmische Zusammensetzung der Kola festzustellen. Diese ist für den Inhalt ausdrucksvoll und ihrer rhythmisch gemessenen und getanzten Form symmetrisch im Ganzen des Melos, der Mele.

Solche *παρὰλλαγαί* betreffen einzelnes in einem Melos und dienen deutlich dem Ausdruck; z. B. wird durch Verkürzung der 3 ersten Kola im Jägerchor erreicht, daß Hippolyt im vierten ehrfurchtsvoll grüßend auf Artemis zuschreitet, während er bei der regelmäßigen GröÙe der ersten 3 mit dem Ende des 3. vor Artemis stände und dann mit dem Anfange seines Grußes im 4. sehr unzuweckmäßig von Artemis fortschreiten würde.

Auch ganze *μέλη* können in solchen *παρὰλλαγαί* zu einander stehen. So steht das 2. Stasimon am Schluß in einer *παρὰλλαγή* zum 3., indem dort die gerade Reihe der Choreuten gerade um so viel gestört ist, wie sie im 3. wieder in Ordnung kommt. Ausgedrückt wird dadurch die *ταραχή*, die durch eine zweite ausgeglichen wird; tragische Ursache und Folge.

Eine spezielle *παρὰλλαγή* ist die des Polyschematismus. Diese zeigt sich besonders in den hemiolischen Teilen der Dochmien. Daß dies schräge FüÙe in ihnen sind, bleibt sichtbar, indem bei der Länge so gut, wie es bei der Kürze der Fall gewesen wäre, der charakteristische Seitenschritt



geschieht. Der Zweck des Polyschematismus überhaupt, auch in den geraden πόδες, ist, teils die erforderliche Länge der Wege zu erreichen, teils im einzelnen einen ähnlichen Ausdruck zu erzielen, wie es das ritardando und accelerando thut. Ein Beispiel, wie dabei gerade von schrägen Füßen unterschieden bleiben, ist im 2. Stasimon Ἐγὼς ὅταν (◡ ◡ ◡), ein verkürzter Jonikus a maiore. Es wird r l r l (rechts links rechts links) geschritten, geradeaus auf 1 Reihe; während diese Zeiten als 2. Päon (◡ ◡) r l geradeaus, dann mit einem engen Seitenschritt nach der angrenzenden Reihe wieder auf dieser geradeaus r l geschritten würden.

Gegeben ist durch den Text die Länge der Wege. Zu finden ist aber die Seitenrichtung. Das Mittel dazu ist die Beziehung zum auszudrückenden Inhalt und die Rücksicht auf das zu erreichende Ziel der Wege.

Zunächst beginnt jeder schräge Einzelfuß in einem Kolon, nach dem Anfang, der geradeaus geht, mit einem Seitenschritt, enthält einen solchen und hat einen solchen nach sich. Steht er am Ende, so hat er im Kolon eben keinen Seitenschritt. So ist er von andern Füßen, geraden und schrägen, gesondert und in sich selbst schräge.

Sodann beginnt jeder Weg eines Tänzers nach seinem ersten in einem Melos mit einem Seitenschritt. Dadurch wird Weg von Weg geschieden.

In beiden Fällen findet *συνάφεια* statt, Unterlassung des Seitenschritts, entsprechend dem Text.

Folgt ein Dochmius auf den andern und beginnt er in einem Worte, so geschieht kein Seitenschritt, z. B. ὦ τάλαι-να τῶνδ' ἄλγινον.

Beginnt ein Kolon in einem Wort, so thut der Tanzende keinen Seitenschritt, z. B. Stas. 3, Strophe β' am Schluss πεισμάτων ἀρ-χὰς ἐπ' ἀπείρου τε γὰς ἔβασαν.

Elidierte Partikeln gehören zum folgenden Kolon und bewirken keine *συνάφεια*, so δ', (οὔ)τ'.

Änderungen der Richtung in einem geraden Wege, z. B. einem jambischen Trimeter, geschehen ohne einen Seitenschritt, direkt vom letzten Platz aus.

## B. Übersicht über die Orchestik in Euripides' Hippolytos.

**Allgemeines.** Das Grundmaß aller *ὀρχήσεις* im Hippolyt ist die Stoichoslänge von 13 Spithamen. Dafs dies die Gröfse einer Stoichoslänge sei, darauf führt Folgendes: Wenn ein Choreut, A, in einem Stoichos von 5 Personen auf der *χώρα* 1\*) steht und einen weiten Schritt von zwei Spithamen thut, so kommt er damit bis 3. Auf 3 darf also kein anderer Choreut vor ihm stehen. Denn dieser würde, selbst wenn er gleichzeitig fortschritte, dies doch nur mit dem einen Fuß thun, mit dem andern jedoch auf 3 stehen bleiben. Der nächste Choreut, B, darf also erst auf 4 stehen; und so weiter

\*) [Vgl. hiezu die Zeichnung, auf der die Felder mit 1, 2, 3 u. s. w. und α, β, γ u. s. w. bezeichnet sind.]

Γ auf 7, Δ auf 10, Ε auf 13. Sie weiter von einander zu stellen, widerspräche dem griechischem Kunstprinzip der Ökonomie, der Sparsamkeit mit dem Raum, und würde in diesem besondern Fall die Herstellung und Erkenntnis der Symmetrie in der Bewegung und der Stellung zu einander erschweren. In dem *ἀρχεῖσθαι πορὰν παρὰ πορὰν* bestand aber eben die *ἐμμέλεια*.

Aber nicht bloß für die Richtung geradeaus gilt dies, wenn ein Choreut vor dem andern steht, sondern auch für die Seitenrichtung. Denn es kommt vor, daß ein Stoichos aus dem Nebeneinander seiner Glieder durch halbe Wendung aller in ein Voreinander derselben übergeht und dann zu schreiten beginnt. Und überhaupt ist ein Stoichos eine ein für allemal bestimmte Reihe einer gewissen Ordnung, die ihm das Wesen einer zusammengehörigen, ein Ganzes bildenden Anzahl giebt; und in dieser Form eben erscheint er als Stoichos.

Dasselbe gilt für ein *ζυγόν*, welches, aus 3 Choreuten bestehend, eine Größe von 7 Spithamen hat, worin die 3 Choreuten auf den *χῶραι* 1. 4. 7 stehen.

Die *μέλη* teilen sich zunächst in Stasimen und Kommen. Alle Stasimen bilden zusammen ein ununterbrochenes Ganze; ununterbrochen in räumlicher Hinsicht, während zwischen den einzelnen Stasimen je eine Zeit anderer Teile des Dramas liegt. Die Kommen aber bilden jeder ein Ganzes für sich und vereinigen sich nicht zum größeren Ganzen; schlossen sich aber symmetrisch an die Stasimen an. Die Parodos führt, ob ohne oder mit Lexis, in die Stellungen, von wo aus das 1. Stasimon beginnt; direkt, wenn mit Lexis, wie in der Antigone des Sophokles, indirekt, wenn ohne Lexis, wie im Hippolyt, nämlich erst in eine tetragone *στάσις* des Chors, woraus dieser die Evolutionen in die Anfangsstaseis der Stoichen im 1. Stasimon macht. An das letzte Stasimon im Hippolyt schlossen sich 2-malige Anapäste an, die den Chor wieder in die *στάσις* führen, woraus er jene Evolutionen machte. Daraus tritt er dann seine Exodos, ohne Lexis, an. Verschiedene [Bewegungen] des Mittelstoichos schlossen sich, wie die Chorbewegungen in den Kommen, an die Stellungen in den Stasimen an. Ebenso richten sich auf dem Logeion der Jägerchor und der Klagetanz Hippolyts nach den Chorbewegungen und Stellungen auf der Thymele, wie auch sonst in den Kommen die der Schauspieler auf dem Logeion sich nach den Bewegungen des Chors in den Kommen auf der Thymele richten.

Die Teile (bis zum 4. Stasimon). Das Drama des Hippolyt spielt auf der Erde, wird aber vom Olymp her eröffnet und geleitet.

Aphrodite tritt auf dem *θεολογεῖον* über der Scene oben in der Höhe, 7—8 Spithamen überm Logeion, wie später Artemis mit der *μηχανή*, da die Anapäste dieser Göttin auf diese Höhe führen, hervor vor das ganze Rund des Theaters und endet mit göttlich gebietender Hoheit den Prolog. Sie tritt zurück, als nun Hippolyt mit dem Jägerchor die Parodos der Heimat, vom heimatlichen *ἀγρός* her, mit Gesang heranschreitet. Neben der, 13 Sp. breiten, Mittelthür steht auf 8 Kypris; gegenüber auf 20 Artemis. Die Mitte der Mittelthür, wie die des ganzen Logeions ist 1, so daß von

dort bis 8 einerseits 7, bis 20 anderseits 19, zusammen  $26 = 2 \times 13$  sind. Hippolyt beleidigt im Jägerchor, der zu 13 Kolen gesungen und getanzt wird, die Kypris, indem er abgewendeten Hauptes mit dem Kranz für Artemis in der Rechten bei der Kypris vorbeischiebt. Er schreitet dem *παρὰ θυγά*, d. h. in 5 Reihen von je 3 Mann hinter einander hereinschreitenden Chor um 13 Spithamen voraus, in der Mitte von ihnen, indem der mittelste Platz im vordersten *ζυγόν* als der seinige leer ist. Er und die Theraponten haben in der Linken Jagdspieße. So führt er alle zur Artemis hinüber, und alle, er in der Mitte des 1. *ζυγόν* vor der Artemis, machen ein geschlossenes Oblongum aus. Das Ganze schwenkt. Er bekränzt Artemis, begrüßt sie und schreitet zurück zur Mittelthür in den Palast. Die Theraponten, die vor dem Tanz auf der Reihe der Kypris Halt machten, schreiten auf sein Geheiß bei ihr vorbei in die Dienerwohnung. Beim Hereinzug Hippolyts war ein Zygon von älteren Dienern zu seiner Begrüßung vor die Nebenthür ihrer Wohnung hervorgetreten. Diese begrüßen nun noch die Kypris und flehen sie um Nachsicht für Hippolyt an. Darauf gehen sie zuletzt auch in die Dienerwohnung. Die Bühne ist leer. Was wird nun geschehen? Hippolyt hat sich verschuldet. Wird Kypris ihre herzlose Drohung erfüllen und ihre Götterehre ohne Erbarmen durch Phädras Verschuldung rächen, durch eine von der Frevlerin, die der Göttin als Mittel dient, erlittene Verschuldung?

Der Chor erscheint, von der Ecke bei der *εἰσοδος* der Heimat her, wandelt zu seiner *στάσις* vor dem Gott Dionysos und macht seine Evolution in die *στάσις* zum 1. Stasimon. Er steht dort in 3 Stoichen hinter einander, der Mittelthür gegenüber, zum Gotte gewandt, der linke Stoichos, in dessen Mitte der Koryphäus, dem Gott am nächsten, und begrüßt ihn. Dann wendet er sich ganz um. Der linke bleibt stehen; der rechte, strophische, zieht nach links (links von sich und dem Zuschauer aus), der mittlere, antistrophische, nach rechts. Beiderseits auf 32, von der Mitte 1 an, stellen sie sich einander gegenüber auf. Der Koryphäus schreitet um 1 anapästischen Spondeus vor. Er steht dort in der Mitte aller Choreuten dem Logeion gegenüber, allen Mitwirkenden wie dem Publikum in bedeutsamer, ausgezeichnete Stellung sichtbar. Er giebt das *ἐνδόσιμον*, Lied und Tanz anzufangen; wie er schon von Anfang an den Chor der Thymele dirigierte. Abwechselnd tanzen die strophischen und antistrophischen Choreuten, je einer zur Zeit; während der Koryphäus immer, und mit ihm von seinem Stoichos die bzw. auf der strophischen oder antistrophischen Seite stehenden 2 und die 4 Mitchoireuten des jedesmal tanzenden strophischen oder antistrophischen Choreuten das *στάσιμον*, Stehlied, singen. Für diese Gliederung giebt den Anhalt der mittlere, von Phädra und dem Chor getanzte Teil des 1. Kommos. Jeder tanzt 50 Engen: in Alpha\*) und Beta nach

---

\*) [Mit Alpha, Beta, Gamma bezeichnet der Verf. das 1., 2., 3. Strophenpaar; die Strophe des ersten Paares bezeichnet er gewöhnlich mit α, die Antistrophe mit α u. s. w. (β b, γ c).]

der Mitte hin und zurück. Die Strecke der 13 vor dem Mittelstoichos, 7. 1. 7 wird nicht betreten. In der Epode treten sie zusammen, *consistent*, indem sie bis 20 vorschreiten, wo sie wieder je in 1 Reihe stehen (bei der Lesart der libri *πένθει*). Die Epode hat wie jede Strophe und Antistrophe 10 Kola. Jeder Choreut tanzt 5 Kola; davon 4 in den Strophen und Antistropfen, 1 in der Epode, die so einen strophischen und antistrophischen Teil hat. In Strophe  $\alpha'$  und Antistrophe  $\alpha'$  findet ein charakteristisches Zusammentreten und Auseandertreten statt. Dergleichen und Ähnliches gehört zum Variieren der Responson. Denn die Wege sind vielfach nicht genau gleich in Beziehung sowohl auf Länge als auf gerade und seitliche Richtung, wie ja auch das Metrum nicht. Besonders auch hierin zeigt sich Ausdrucksvolles, dem Gedanken im einzelnen Entsprechendes. Es wird aber darauf geachtet, daß nicht bloß am Ende die geradlinige Reihe der beiden Stoichen wiederhergestellt, sondern auch im Verlauf des Tanzes an Abschnitten wohlgefällige symmetrische Gruppierungen mannigfacher Art herbeigeführt werden. Der Gliederung des Sinns in den Strophen und Antistropfen in je 4 und 6 Kola entspricht die Einteilung der Choreuten, daß jene von A B, diese von  $\Gamma \Delta E$  getanz werden, und zwar so, daß A und B jeder ihre 2 Wege unmittelbar nach einander tanzen,  $\Gamma \Delta E$  so, daß jeder erst 1, dann jeder seinen 2. Weg schreitet. In der Epode tanzen wechselnd antistrophische und strophische Choreuten 3, 2, 2, 3 Wege. Nachdem vorher in regelmäßigem Wechsel Str.  $\alpha'$ , Antistr.  $\alpha'$ , Str.  $\beta'$ , Antistr.  $\beta'$  sich ablösten, setzt die Epode charakteristisch umgekehrt mit der Antistrophe ab, indem, wie gesagt, antistr., str., antistr., str. Choreuten abwechseln.

Nun folgen Anapäste des Mittelstoichos. B  $\Delta$ , E A schreiten je 1 Tetrapodie bis  $\iota\zeta$ , dann der Koryphäus  $\Gamma$  (wo es der Klarheit wegen nötig ist, unterscheide ich die Choreuten der 3 Stoichen als  $\Gamma^1 \Gamma^2 \Gamma^3$  u. s. w., d. i. *ἡγεμόν* des mittleren, strophischen, antistrophischen Stoichos u. s. w.) bis  $\kappa\zeta$ , d. i. jene bis zur Reihe von  $\Gamma^2 \Gamma^3$ , der Mitte der ersten Aufstellung auf  $\iota\alpha$ ,  $\iota\delta$ ,  $\iota\zeta$ ,  $\kappa$ ,  $\kappa\gamma$  der Seitenstoichen (die von ihnen im 1. Stasimon so verlassen wurde, daß die ganzen Stoichen als solche um je 1 Enge dem Logeion näher rückten und nun auf  $\iota\beta$ — $\kappa\delta$  stehen); dieser bis  $\kappa\zeta$  = 27, = 2 Stoichosweiten, 10 Engen vor ihnen. Vor 10—23 stand der Stoichos zuerst, nun 10 vor  $\alpha$ , und 10 vor  $\iota\zeta$  steht nun  $\Gamma^1$ . Die Reihen geradeaus vom Publikum her bezeichne ich mit den griechischen Buchstaben, indem ich der Bequemlichkeit wegen den Zifferstrich dabei weglasse. Entsprechend den Worten der Mittelchoreuten wird Phädra herausgeleitet, auf einer gerollten *κοίτη*, bis  $\kappa$  (indem auf dem Logeion in umgekehrter Richtung geradeaus bezeichnet wird), und ruft dort, vorm Publikum, von 2 *φίλοι*, *οἰκτίδες*, *πρόπολοι* und der *τροφός* umgeben.

Es folgt das Gespräch zwischen Phädra und der Amme. Dabei finden verschiedentlich *δράσεις* auch der Schritte statt, und nachdem Phädra wieder verhüllt ist, nehmen die Frauen, von denen sie geleitet ward, von ihr zurtückschreitend, eine symmetrische Stellung um sie ein, die zu der nun folgenden Strophe des 1. Kommos in Beziehungen steht.

$\Gamma^1$  tanzt erst nach der str. Seite durch den Mittelstoichos hin und zurück, von 1  $\kappa\zeta$  bis 1  $\kappa\varsigma$  zurück, dann nach der antistr. Seite wieder durch den Mittelstoichos und von 1  $\kappa\varsigma$  bis 1  $\iota\varsigma$  zurück, d. i. 1 Enge vor seinen Ausgangsplatz und 1 Enge vor die Reihe  $\iota\zeta$  seiner 4 Mitchoreuten; mit einer Art von Halbschlüssen. Er kommt dabei bis  $\theta$ , um 1 Jambus jenseits über die Seitenstoichen hinaus, wie er von  $\kappa\zeta$ , um 1 Jambus diesseits derselben, ausgeht. Ein Trimeter führt ihn nach der 2. Periode nach 1 geradeaus zurück. Zu solchen geraden Wegen, um bestimmte Plätze zu erreichen, dienen oft Trimeter unter Dochmien, wenn diese seitwärts geführt haben. Die Kreise dieser beiden Perioden liegen hauptsächlich auf dem Raum jenseits des Mittelstoichos, der auf  $\iota\zeta$  steht. In der 3. Periode kehrt  $\Gamma^1$  von 1  $\iota\varsigma$  mit Ganzschluß nach 1  $\kappa\zeta$  zurück, und zwar auf der antistr. Seite mit einem Kreis hauptsächlich diesseits des Mittelstoichos. Die Richtungen und Schlüsse der Wege beziehen sich öfter auf die Stellen der Personen auf dem Logeion und der Kypris. Seitlich kommen die Perioden bis 19, vor 20, den Reihen der Seitenstoichen.

Phädra ist während der letzten Worte von  $\Gamma^1$  nach 1  $\kappa\beta$  geschritten und beginnt dort ihre  $\xi\eta\sigma\epsilon\iota\varsigma$  mit *Τροίξηναι γυναικες*. Mit 415 wendet sie sich um und redet zu Kypris, ihr bis  $\iota\zeta$  genähert. Der Koryphäus, bisher zu Phädra gewandt und ihr zuhörend, wendet sich, als sie schweigt, um und spricht 431. 432 vom Platz zu den Choreuten. Darauf beginnt die Amme, die bisher auf 8  $\alpha$ , unter der Macht der Kypros dort befindlich, alles im Hintergrunde mit angehört, und tritt auf 8 der Herrin Phädra näher, mit *δέσποινα* bis 8  $\epsilon$ , und nachdem  $\Gamma^1$  und Phädra ihre je 4 Trimeter von ihren Stellen, wieder einander zugewandt, gesprochen, nähert sich die Amme 490 der Phädra mit einem seitlichen Schritt,  $\iota\delta$ , und beide sprechen mit einander, wobei Phädra 516 der Amme bis nach 8  $\iota\varsigma$  nahe tritt, auf die Reihe der Kypris. Zuletzt 521—524 tritt die Amme der Herrin nahe, auf 8 bis  $\iota\delta$ , mit freundlicher Gebärde bei  $\omega$  *παῖ*, 2 Spithamen vor ihr, wendet sich darauf zur Kypris um und spricht zu ihr auf 8, geht auf sie zu und schreitet schräge fort ins Haus hinein. Trimeter im Dialog können vom Platz und mit wie ohne Seitenschritt beginnen. Bei längeren  $\xi\eta\sigma\epsilon\iota\varsigma$  vom Platz ist nicht anzunehmen, daß der Redende immer auf ihm steht; er bleibt vielmehr stehen oder geht weg und kommt wieder je nach dem Inhalt. Phädra steht nun allein auf dem Logeion, auf 8  $\iota\varsigma$ , gleichsam im Bann der Kypris, neben der Eros steht, und hört dem folgenden 2. Stasimon mit aufgeregten Gebärden von dort zu. Die Kline ist am Schluß der Strophe des Kommos wieder hineingebracht.

Das 2. Stasimon nun beginnt aus der Stellung, die der Chor im 1. Stasimon und in der Strophe des 1. Kommos eingenommen hat, die Seitenstoichen je auf 20  $\iota\beta$   $\iota\delta$ ,  $\iota\eta$   $\kappa$ ,  $\kappa\delta$ , indem die rein jambische Stellung  $A B \Gamma \Delta E$  in die anapästische  $A B, \Gamma \Delta, E$  übergegangen ist, der Mittelstoichos, auf 1  $\kappa\zeta$  der Koryphäus, geradeaus nach dem Chor zu gewandt,  $A^1 B^1$  und  $\Delta^1 E^1$  je auf  $\iota\zeta$  und 7. 3, 3. 7 paarweise dem str. und dem antistr. Stoichos zugewandt. Höchste Aufregung ist der Inhalt.  $A E$  tanzen

in Alpha und je 1,  $\Gamma \Delta$  je 3, B allein 2 Wege, in Beta aber B 2, A E je 3,  $\Gamma \Delta$  je 1. B beginnt; im 1. Stasimon begann A, im 3. wird  $\Delta$ , im 4. E beginnen; im 5. beginnen  $\Gamma^2$  und  $\Gamma^3$  zugleich. Ausdrucksvoll ist z. B., daß in Str.  $\alpha'$  V bei ἄρουθμος ein Chorent auf einen andern stößt, der ihm im Wege steht und ausweichen muß, daß ἀκραιψίαν in Str.  $\beta'$  V durch ungewöhnliche Länge von Wegen gemalt wird, daß der äußerste Chorent des einen Endes des Stoichos, E, zu dem äußersten des andern, A, hintübergeführt und so der Bund der Iole mit Herakles dargestellt wird. Ähnliches findet sich in den Antistropen. Am Schluß ist beiderseits die gerade Linie der Stoichenstellung zerstört, indem AE auf 10  $\iota\beta$ ,  $\iota\gamma$ , B  $\Delta$  auf 16  $\iota\gamma$ ,  $\iota\epsilon$  stehen und nur  $\Gamma$  auf 20 die feste στάσις der Reihen festhält, AB auf  $\iota\beta$ ,  $\Gamma$  auf  $\kappa\delta$  Anfang und Ende der στάσις, wie am Ende des 1. Stasimons, bezeichnen.

An diese Aufregung, ταραχή, des 2. Stasimons schließt sich die Aufregung von dem mittleren Teil des 1. Kommos unmittelbar an. Schritt der Koryphäus allein die Strophe, so agieren diesen mittleren Teil Phädra und der ganze Chor, die Antistrophe wird Phädra allein schreiten. Phädra, die sich bei den letzten Worten des Chors im 2. Stasimon nach 1  $\alpha$  bewegt hat, um zu horchen, stürzt mit 565 σιγήσας' voll Angst nach der antistrophischen Seite, wo die γυναικες zuletzt gesungen haben, bis 20, worauf sie stehen. Diese, A<sup>3</sup> B<sup>3</sup>  $\Gamma^3$   $\Delta^3$  E<sup>3</sup> und E<sup>1</sup>  $\Delta^1$   $\Gamma^1$ , fragen 566 erregt τί δ' ἔστι u. s. w., Phädra eilt nach 1  $\delta$  mit 567 ἐνλόχευ' u. s. w. zurück.  $\Gamma^1$  spricht dann allein 568 σιγῶ u. s. w. Phädra, die drinnen den Lärm hört, eilt erschreckt von der Thür weiter fort, mit den Seitenschritten des Bakchios und 1. Epitrits hin und her wechselnd, und dann ähnlich im Trimeter wechselnd, mit dem Penthemimeres nach der Thür zu, mit dem übrigen Hephthemimeres wieder hervor bis 1  $\iota\theta$ . Darauf kommen die 4 dochmischen Systeme von A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> und  $\Delta$  E, durch Trimeterpaare Phädras durchflochten. Die Dochmiensysteme gleichen sich aus, so daß das 1. und 3. je 40, das 2. und 4. 39 und 41 Engen ausmachen. Jene werden von AB, diese von  $\Delta$  E getanzt. Jedes System besteht aus 5 Dochmien. Diese sind alle ῥητοί, von je 8 Engen; im 1. aber ist die im ganzen unveränderte Zahl 40 durch ein + und ÷ von je 1 erreicht, indem die Kola 8 + 8, 9 + 8 und 7 betragen.

Da nun das Thema gerade vor und zurück 16 mißt, so würde die Grenze bei den 9, ἐννεπὶ τὴς ποβεί, um 1 überschritten und die räumliche Symmetrie verrückt und nicht anschaulich werden, wenn nicht am Ende des Kolons 9 + 8 umgekehrt würde. Ein solches Innehalten der Grenzen findet bei allen Variationen statt, so daß das Thema der zu Grunde liegenden Wegelängen klar bleibt. Dadurch entstehen, wenn das Umkehren in weite Schritte fällt, gebrochene Schritte, indem die 1. Hälfte bis an die Grenze, die 2. Hälfte nach der nächsten Stelle vor der Grenze geschritten wird, je nachdem der weite Schritt gerade oder schräg ist, gerade oder schräg gebrochen. Dies kam schon im 1. Stasimon mehrfach vor. Es wird zum Ausdruck benutzt. Phädra eilt erschreckt nach der strophischen Seite,

wie vorher nach der antistrophischen, fort, bis 20  $\kappa$ , und mit einem dem früheren analog gebildeten Trimeter,  $\cup \cup$  u. s. w., wieder nach 1  $\delta$  zurück. Das 2. System der Dochmien beginnt. In den Seitenschritten findet eine Verschiebung statt, doch so, daß nach aufsen, wie im 1. System, die Grenze um 1 hinaus über die Reihe ist, 10, worauf die in der *ταραχή* außer Ordnung gekommenen nächsten Choreuten der Seiten vom 2. Stasimon her stehen. Sie tanzen auch hierin *πορὰν παρὰ πορὰν*. Das sieht deutlich der ungebildetste Zuschauer. Er sieht ja die stehenden und die tanzenden Paare. Phädra eilt gerade nach und von der antistrophischen Seite vor und naht voll Angst, sich mit den Seitenschritten der Trimeter von der Thür entfernend. Es folgt das 3. dochmische System 8 (*jaχάν*), 8 + 8, 8 + 8 Zeiten und Engen; von der Mitte nach oben, dann aufsen nach unten und wieder innen nach oben herum. Wieder schreitet dann Phädra ein Trimeterpaar wie das vorige, indem sie sich von der Thür entfernt, jetzt nach der strophischen Seite herum, und kehrt jenseits über 1 weg zurück. Alles dieses Hin und Her Phädras ist voll Aufregung und Haltlosigkeit. Der Trimeter *καὶ μὴν* u. s. w. ist 20 lang und hat am Schluß eine gebrochene Weite. Im 4. dochmischen System, das die 39 des 2. mit 41 ausgleicht, gehen die ersten 3 Dochmien nach unten, der Mitte, unten; wie im 2. die letzten 3 nach der Mitte, oben, der Mitte; im 2. an der äußern, im 4. an der innern Seite. Das richte ich zwar so ein; aber ich kann es eben, und der Gedankeninhalt deutet das an. Die Seitenbewegungen zu bestimmen, ist oft schwer. Bei einem schlechten Tragiker würde es oft willkürlich, unmöglich sein. Aber ein klassischer Tragiker ist eben ein Künstler, der ähnlich wie die Natur frei in Regeln schafft. Dann wendet sich das Paar  $\Delta E$  aufsen herum nach oben. Und am Schluß stehen nun alle 4,  $A^1 B^1$  und  $\Delta^1 E^1$ , in einer geraden Reihe auf  $\lambda\gamma$  7. 3, 3. 7, um 16 Engen von  $\epsilon\zeta$  7. 3, 3. 7 aus dem Logeion zu vorwärts gekommen. Phädra schreitet mit einem 1. Epitrit, *αἰαὶ ῥῖ*, einem Wehruf, nach 1  $\epsilon\eta$ , von der Thür noch weiter fort. Der ganze Mittelstoichos auf einmal schreitet, die Dochmien effektiv abschließend, mit *πρόδοτος ἐκ φέλων* nach 1  $\kappa\zeta$  und 7. 3, 3. 7  $\kappa\epsilon$ . Dann kommen die abschließenden 5 jambischen Trimeter. Ein Paar schreitet sie nach der antistrophischen Seite hin und her, Hephthemimeres und Penthemimeres, Penthemimeres, Penthemimeres und Hephthemimeres. Ihr ruft die strophische Hälfte des Chors zu *πῶς οὖν* u. s. w., wie vor den Dochmien die antistrophische *τί δ' ἔστι* u. s. w. Zuletzt schreitet Phädra auf  $\kappa$  *οὐκ οἶδα* u. s. w. hin und her, auf der Seite derer, von denen sie gefragt ward, und dann den letzten Trimeter *τῶν νῦν παρόντων* u. s. w. nach 1  $\alpha$  zurück. Vom Mittelstoichos beteiligt sich an *τί δ' ἔστι* u. s. w. die antistrophische Seite, an *συγῶ* nur  $\Gamma^1$ , am 1. und 3. dochmischen System die strophische, am 2. und 4. die antistrophische Seite, am letzten Dochmies *πρόδοτος* u. s. w. alle, an *πῶς οὖν* u. s. w. die strophische Seite. Im einzelnen läßt sich das Ausdrucksvolle angeben; im ganzen aber herrscht die harmonische Symmetrie; vgl. die Worte von Sittl 'Gebärden d. Gr. u. R.' S. 266.

Ich komme zur Antistrophe des 1. Kommos. Zwischen ihr und

dem mittleren Teil liegen die Trimeter 601—668, zwischen der Strophe und dem mittleren Teil andererseits die Trimeter 372—524 und das 2. Stasimon. Die Strophe rhythmisch in ihren Zeitverhältnissen für sich allein im Gedächtnis festzuhalten, ist so lange nicht wohl möglich. Wohl dagegen reicht die Kraft der Erinnerung so weit, wenn Ohr und Auge, Musik und Orchestik sich vereinigen, wobei eine gewisse Variation nicht ausgeschlossen ist. Erschrocken ist Phädra nach dem letzten Trimeter von 1α fortgeeilt, als sie den zornigen Hippolyt nach der Thür herannahen hört. Bei ὦ γαῖα μήτηρ, womit er herauskommt, eilt sie zur Seite, um sich von Kypris und Eros schützen zu lassen. Hippolyt und die hinter ihm herauskommende Amme, von der er forteilt und die ihm nacheilt, bemerken sie nicht. Die Amme kehrt ihr den Rücken, faßt sein Gewand, kniet, er wendet sich ab, reißt sich von dieser los, tritt vorn an den Rand des Logeions, hält dort seine δῆσις, stößt zuletzt die Amme mit einem Fußtritt weg und eilt zur Seite der Fremde fort. Phädra hört und sieht alles im Hintergrunde mit an. Als Hippolyt fortgeht (die beiden Paare der πρόπολοι und οἰκέτιδες sind schon am Schluß der Strophe des 1. Kommos mit der Kline fortgegangen, die beiden φίλαι sind noch auf dem Logeion), kommt Phädra wieder heran. Er schreitet, abgekehrt, nach der Seite der Fremde fort. Er wendet sich dahin mit den Worten 660 Θησεύς, ἄπειμι. Während dieser 8 Zeiten kommt Phädra nach 1α. Sie schaut es dort mit an, wie er ganz abgeht, indem er zuletzt energisch die Amme abschüttelt. Nun bricht Phädra aus: τάλα-νες ὦ u. s. w. Die 2 ersten Hauptperioden gehen in antithetischer Folge, wie in der Strophe. Die 1. und 2. gingen dort auf der strophischen und antistrophischen Seite, hier gehen sie auf der antistrophischen und strophischen. Der 2. Dochmion endet auf 8 vor Kypris. Phädra schreitet mit dem folgenden bis an die Grenze, 19, wie in der Strophe, und kehrt bedeutsam mit σφαλεῖσα von da um. Phädra denkt schon an die Art des Selbstmordes, den sie beabsichtigt, und faßt sich, verzweifelnd, mit den Händen um den Hals. Auch die Schritte bilden auf 8 eine Schleife am Boden, die sich dann löst; was in der Strophe schon so vorgebildet war, wo Γ<sup>1</sup> sich solchen Tod wünschte, ὀλοῖμαν ἔγωγε. Beide Male stehen die Dochmion in συνάφεια, so daß kein Seitenschritt geschieht, und findet darauf μεταβολή der Richtung in diesem ῥυθμὸς μεταβάλλον statt; ὀλοῖμαν ἔγω-γε πρὶν σὺν φίλλαν und σφαλεῖσαι καθ' ἑμ-μα λύσειν λόγους. Was für λόγους — sie denkt an die καινοί auf der δέλτος — haben wir, um die Schlinge, die λόγους der Verleumdung zu lösen? Diese letzteren λόγοι kommen aus dem Palast, durch Hippolyt; dahin schreitet Phädra δεικτικῶς dies letztere λόγους. Der jambische Trimeter führt nach 1 β zurück, bis wohin der παλὼν ἐπιβατός, antithetisch in den Seitenschritten zu dem der Strophe, ins Licht, ins Freie vorschritt. Beide Hauptperioden führten vor den φίλαι auf je 13 ιγ dicht vorbei. Durch das ἐνέχομεν δίκας bekennt Phädra sich mitschuldig, indem sie auf den Palast zuschreitet, wo sie gefehlt und die verächtliche Abweisung von Hippolyt durch die Amme erhalten hat. Den Trimeter „wer von den Göttern oder Menschen“ schreitet sie zwischen der φίλη und der τροφός



durch, die hier auf 13 hinter einander stehen. Mit dem Schlufs des dochmischen Dimeters *ἔργων* gelangt sie bis dicht hinter die Amme, die *ξυνεργὸς ἄδίκων ἔργων*, die sich nach ihr gewandt hat, und erst mit *φανείη*, das absichtlich ins folgende Kolon übergreift, bis 18, um dann die Grenzreihe mit *τὸ γὰρ* zu betreten und dann mit *παρ' ἡμῖν πάθος* vor der *φάλη* vorbeizuschreiten. Dann schreitet sie das Hephthemimeres *παρὸν δυσεκπέρατον* nach 1, worüber sie nicht hinauskommen kann, und endlich mit dem wehklagenden dochmischen Schlufsdimeter zum Palast nach 1 α zurück. Die 3. Hauptperiode ging auf der strophischen Seite, während sie in der Strophe auf der antistrophischen Seite ging. Die Amme ist bei *συγγνωθ' ἔμαρτεῖν* bis 10 ι und ohne Seitenschritt, dem Hippolyt sich nahend, mit *εἰκός* nach 13 ι geschritten. Er war mit *ὦ γαῖα μᾶτερ* nach 9 θ und mit *ἧλλου*, in diesem Wort nach ἧ die Richtung ohne Seitenschritt ändernd, nach der Sonnenseite zu, bis 14 ια gekommen. Von 1 α und 14 ια aus führten sie die Stichomythie. Als ihm dann die Amme mit *συγγνωθ' ἔμαρτεῖν εἰκός* bis 13 ι genaht ist, reißt er sich los und eilt ohne Worte mit einem jambischen Dimeter \_ \_ \_ \_ \_ nach 1 an den Rand des Logeions, wo er in die Worte *ὦ Ζεῦ*, mit emporgerichteten Armen und Augen, ausbricht.

Bezeichne ich im 1. Kommos die Strophe durch a, die Antistrophe durch c, den mittleren Teil durch b, und zwar darin den Tanz Phädras durch b<sup>1</sup>, den Tanz des Chors durch b<sup>2</sup>, so ist das Verhältnis der getanzten Engen

in a :	von oben nach unten 19,	nach den Seiten 19.1.19
in c :	" " " " 19,	" " " 19.1.19
in b <sup>1</sup> :	" " " " 20,	" " " 20.1.20
in b <sup>2</sup> :	" " " " 19 = 20 ÷ 1,	" " " 11.1.11 = 20 + 1.

So ist der erste Teil der Tragödie vollendet. Kypris ist in der Höhe mit der Ankündigung ihres Herrschaftserweises erschienen, Hippolyt hat sie auf dem Logeion beleidigt. Das 1. und 2. Stasimon sind geschritten, dazwischen die Anapäste des Mittelstoichos nach dem 1. Stasimon und die 3 Teile des 1. Kommos agiert. Noch schließt sich ein Gespräch der Phädra mit der Amme an, worin diese fortgewiesen wird und aus der Handlung ausscheidet.

Zuerst resumiert der Koryphäus in 2 Trimetern vom Platz sein Urteil über die mißglückten Künste der *πρόσπολος* Phädras, der Amme, 680. 681. Phädra schreitet dann 682 mit *ὦ παγκρατοῖη* denselben Tanz wie die Amme mit *συγγνωθ' ἔμαρτεῖν* nach 10 ι, bleibt aber, ohne wie sie mit einem \_ ι, wie *εἰκός*, weiter zu gehen, dort vor ihr stehen und führt, Auge in Auge, mit ihr das folgende zürnende Gespräch. Erbittert will sie, wohl mit Schläge drohendem Arm, 708 *ἀλλ' ἐμποδὼν ἄπειλε*, auf sie zutreten. Die Amme flüchtet sofort, wie Phädra auf sie zuzutreten Miene macht; bei jenen Worten gelangt sie bis 2 γ hinter α, dann bei *φρόνις'* weiter über die Treppe hinauf, mit großem Schritte, nach 2 ε, 2 ζ jenseits und eilt bei *ἐγὼ δέ* schräg fort nach rechts ins Innere. Mit *ἀλλ'* ist Phädra auf ι ohne Seitenschritt nach 12 ι getreten; Trimeter im Dialog dürfen ohne Seiten-

schritt beginnen. Dort wendet sie sich mit ἐγὼ δέ um, gegensätzlich zu der ins Innere flüchtenden Amme, und schreitet mit τὰμὰ θήσομαι καλῶς schräg nach 1  $\alpha$ , wo sie dann ὑμεῖς δὲ u. s. w. anhebt.

Der zweite Teil der Tragödie beginnt. Phädra verlangt vom Chor den Eidschwur des Schweigens. Diesen leistet jede Trözenerin. Doch steht der Singular ὄμνυμι da, nicht ὄμνυμεν. Da es aber dann 715 ἐλέξαθ' heißt, so denke ich, daß zuerst Γ<sup>1</sup> den 1. Trimeter spricht, den ihm die andern, jede mit den übrigen zugleich, nachsprechen, darauf den 2. Trimeter ebenso. Die Hand erheben sie zur Διὸς κόρη, Sittl 'Gebärden' S. 141. Vom Platz spricht Γ<sup>1</sup> wieder μέλλεις δὲ u. s. w., alle εὐφημος ἴσθι. Unter ihnen den Koryphäus auszeichnend, spricht Phädra speziell zu ihm καὶ σύ γ' u. s. w. Darauf wendet sie sich um. Zuerst schreitet sie mit ἐγὼ δὲ Κύπριν schräg nach 8  $\iota$  δ, spricht das Folgende dort zum Chor und schreitet, wieder umgewendet, mit τέφρω schräg fort nach 4  $\iota$ , der Thür in die Wohnung des Unglücks zu. Dort spricht sie das Folgende zum Chor und schreitet, wieder umgewendet, θανοῦσ' nach 1 ζ. Dort redet sie nach Hippolyt hin, nach der Seite, wohin er abgegangen, wendet sich aber mit ὑψηλὸς εἶναι um und schreitet damit bis an den Fuß der Treppe in den Palast, nach 1 δ, wo er nicht ὑψηλὸς gegen sie sein soll, wenn er wiederkehrt. Mit τῇσδε nach ihrer Wohnungweisend, wo sie νοσεῖ, kehrt sie dann wieder sich um und spricht mit drohender Handerhebung den letzten Trimeter zum Chore. Bei κοινῇ bewegen sich die φίλαι von 13  $\iota$  γ schräg nach 9 θ, stehn bei μετασχών still, erst nach Phädra, dann nach Hippolyts Wohnung zeigend; sie schreiten weiter schräg nach 4 δ mit σωφρονεῖν und dann auf 4 nach 4 δ hinter  $\alpha$ , neben Phädra, dem Hippolyt drohend, nach seiner Wohnung hin, wo er wieder sein wird. Dann wendet Phädra sich, und alle 3 schreiten die Treppe hinauf und hinein. Das Logeion bleibt leer. Was nun, nach diesem erregten Ausbruch und Handeln der Leidenschaft? In seiner Ankündigung hat diese ganze energisch kurze Einleitung zum 2. Teil eine gewisse Ähnlichkeit mit dem drohenden, ankündigenden Prolog der Kypria vor dem Ganzen, speziell mit dem 1. Teil des Ganzen.

Nun beginnt das 3. Stasimon. Die Anfangsstellung, die am Ende der παραχῇ im 2. Stasimon eingenommen ist, ist gleichsam eine durch die Tänzerstoichen gebildete, gegen dem Sängerstoichos zu sich öffnende Pforte. Die παραχῇ wird nun durch je + 48 Engen in Alpha (α' α') und Beta (β' β') zusammen und je + 2 Kola in Beta auf der str. wie antistr. Seite ausgeglichen. Am Schluß des 3. Stasimons stehen dann die Tänzerstoichen wieder auf je 20 in gerader Reihe.

Den Tanz beginnt Δ (s. o.). Am Schluß von Alpha stehen die Tänzerstoichen sich in der Art symmetrisch gegenüber, daß dadurch die weit auseinandergezogene Stellung doch eine klare Einheit bildet. Die Δ Γ Β bilden an den Grenzen je eine dichte Gruppe, links auf 45. 43. 42, rechts auf 44. 43. 42, dort die 3 Heliaden, hier die 3 Hesperiden darstellend; oben und unten stehen vereinzelt die Α und die Ε. Diese beiderseitigen Gruppierungen Α, Δ Γ Β, Ε werden dadurch noch enger auf einander bezogen,

daß die A, die Δ, die Γ, die B E je auf denselben Querreihen,  $\iota\gamma$ ,  $\iota\eta$ ,  $\iota\theta$ ,  $\kappa$ , stehn. In Beta wird dann die Ordnung A, Δ Γ B, E wieder in die regelrechte Reihenfolge A B Γ Δ E, und zwar in der Form A, B Γ, Δ E zurückgeführt.

Irgend eine sofort erkennbare Bezeichnung der einzelnen Choreuten wird den Zuschauern dieselben für alle Bewegungen und Stellungen in allgemeiner Weise dauernd kenntlich gemacht haben. Für meine graphischen Darstellungen\*) habe ich sie so bezeichnet, daß ich messingene Stifte in kleinen bleiernen Klötzen befestigte, denen ich die Farben weiß, rot, gold, blau, schwarz gab. In dieser Reihenfolge stelle ich sie im anfang von der Seite des Lichts nach der des Dunkels hin auf, im Anschluß an die Lage des Ausführungsplatzes in Athen nach Ost und West, Süd und Nord. Zugleich bezeichne ich sie mit den Buchstaben A B Γ Δ E; und zwar nach unserer modernen Anschauungsweise vom Publikum aus, den Stoichos des Koryphäus von links nach rechts, die beiden andern Stoichen, die Tänzerstoichen, von unten nach oben, beziffert den ersten A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> Γ<sup>1</sup> Δ<sup>1</sup> E<sup>1</sup>, den strophischen A<sup>2</sup> B<sup>2</sup> Γ<sup>2</sup> Δ<sup>2</sup> E<sup>2</sup>, den antistrophischen A<sup>3</sup> B<sup>3</sup> Γ<sup>3</sup> Δ<sup>3</sup> E<sup>3</sup>; dieses in der Gruppierung zu Anfang des 1. Stasimons. Diese beiden Bezeichnungen vereinigen sich in der Oblongumsordnung beim Einzug und auf den Reihen  $\alpha\delta\zeta$ , 7. 4. 1. 4. 7, mit Rücksicht auf die Evolution, die daraus in die Anfangsstellung des 1. Stasimons geschehn soll, in der Weise, daß von dem vordersten  $\xi\upsilon\gamma\acute{\alpha}\nu$ , links vom Zuschauer, aus die Folge ist:

E w, Δ r, Γ g, B b, A s  
A s, B b, Γ g, Δ r, E w  
A w, B r, Γ g, Δ b, E s.

In dieser Ordnung,  $\left. \begin{matrix} E w \\ A s \\ A w \end{matrix} \right\}$  voran, tritt das Oblongum in der Ecke beim

Logeion, rechts vom Zuschauer, auf die Thymele und schreitet am Logeion oben (die Thymele steigt vom Zuschauer zum Logeion hin, analog wie unsere Bühnen) entlang bis zur Mitte 7. 4. 1. 4. 7, auf  $\mu\epsilon$ ,  $\mu\beta$ ,  $\lambda\theta$ , nämlich  $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}\ \xi\upsilon\gamma\acute{\alpha}\nu$  in 5 Reihen hinter einander, in jeder Reihe 3 Choreuten. Dort oben in der Mitte ändert das Oblongum seine Front so, daß es  $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}\ \sigma\tau\omicron\lambda\zeta\omicron\upsilon\varsigma$ , 3 Reihen von 5 hinter einander, auf die Zuschauer zu nach 7. 4. 1. 4. 7,  $\alpha\delta\zeta$  zieht. Hieraus geschieht die Evolution in die Anfangsstellung des 1. Stasimons.

E w	E w	Beim Eintritt auf die Thymele in
Δ r	Δ r	der Ecke beim Logeion rechts vom
Γ g	Γ g	Zuschauer war vorher die Ordnung
B b	B b	E w, Δ r, Γ g, B b, A w
A s	A s	A s, B b, Γ g, Δ r, E w
A w, B r, Γ g, Δ b, E s	A w, B r, Γ g, Δ b, E s.	

Bei diesem Eintritt bildet das vom Publikum aus linke die Front. Von den 3 Stoichen aber ist, von dem  $\xi\epsilon\gamma\omega\nu$ , dem Koryphäus, aus, A w,

\*) Vgl. Vorwort.

B r, Γ g, Δ b, E s das linke, und so ist der Koryphäus, wenn das Oblongum, wie gewöhnlich, so eingetreten ist und in der Ecke still steht, ehe es auf der Thy-mele tanzt, in dieser ersten *στάσις*, der *katexochen Stasis*, der *ῥόλος ἀφίστατοῦ*.

Von der Reihe 20 aus wurden im 2. Stasimon die Wege nach der Mitte hin, nach 8 und zurück nach 20 gemacht. Nach 20 aber gelangten im 1. Stasimon die Tänzerstoichen von 32 aus, indem sie  $2 \times 12$  bis 8, von 8 zurück  $2 \times 13$  bis 34 und von 34 wieder 14 vor bis 20 schritten. Die thematischen Größen nämlich je von 1 Kolon, waren im 1. Stasimon in Alpha 12, in Beta 13, in Gamma 14; im 2. Stasimon in Alpha 12, in Beta 12. Die parallaktischen kehren je von 32, 8, 34, 20, 8 zurück, wenn sie die Durchschnittsgrößen der betreffenden Kola übertreffen. Am Schluß des 2. Stasimons nun sollte in der Aufstellung eine *ταραχή* eintreten. Sie ward so hergestellt, das die Hegemonen, Γ<sup>2</sup> Γ<sup>3</sup>, die Reihe 20 festhielten, je 2 Choreutenpaare aber dies Maß nicht wieder inne hielten, sondern Δ und A um 4 und 10 davon zurückblieben, B und E es um so viel überschritten, daß sie, von 8 zurückkehrend, B neben Δ, E neben A zu stehen kamen, also 14 und 20 mehr schritten. Somit sind noch  $4 + 10 = 14$  und  $14 + 20 = 34$ , zusammen 48 Engen Weges zurückzumachen, wenn jeder von den je 4 Choreuten wieder in eine geradlinige Stellung mit je Γ treten soll. Nun zählen die 2 Strophen und 2 Antistrophen im 3. Stasimon je zusammen 298. Davon obige 48, bleiben 250. Diese bilden das Thema, je 120 in Alpha, 130 in Beta, so daß je  $2 \times 12$ ,  $2 \times 13$  auf je 1 str. oder antistr. Choreuten kommen. Die Zahl der Kola ist thematisch wieder je X in 1 System; wozu parallaktisch je II in β und b kommen. Eine Epode hat das 3. Stasimon nicht. Metrisch sind seine 4 thematischen Systeme in Alpha hemiolisch, in Beta epitritisch gegliedert. Im 1. Stasimon war jedes durch Sinn und Metrum hemiolisch; in Alpha 4. 6, 4. 6, in Beta 4. 6, 4. 6, in Gamma antistrophisch, str., ant., str. 3. 2. 2. 3 Kola. Im 2. Stasimon war metrisch ebenfalls jedes System hemiolisch; in Alpha 5. 5; 5. 5 = 3. 2, 2. 3; 3. 2, 2. 3, in Beta 4. 6, 4. 6. Durch den Sinn aber trat in Alpha eine epitritische Variation ein: α I—III enthielt Anrede an Eros, IV—X Negatives, mit μή und οὐ; β I—III sprach von den Göttern, die Hellas verehrt, IV—X von Eros, dem Gott, den es nicht verehrt, οὐ. Im 3. Stasimon ist nun Alpha durchs Metrum hemiolisch, α : 6. 4, a : 2. 6. 2, Beta epitritisch, β : 3. 7, b : 3. 7. Durch den Sinn aber sind α epitritisch, b hemiolisch variiert. Kurz, metrisch ist im 2. Stasimon Alpha und Beta hemiolisch, im 3. Stasimon Alpha hemiolisch, Beta epitritisch: bei der Variation durch den Sinn aber im 2. Stasimon Alpha variiert, Beta nicht; im 3. Stasimon die Strophen variiert, die Antistrophen nicht. Im 3. Stasimon nämlich bilden I—III in α einen Hauptsatz mit Nebensatz, I und II. III, IV—X aber wieder einen Hauptsatz mit Nebensatz, IV—VI und VII—X; sodann I—VI in β einen Vokativ mit erklärendem Nebensatz, VII—XII (mit Einschubung von X. XI) aber einen begründenden Hauptsatz, Doppelsatz (ἡ γὰρ ἔπτα' — Μουνυχίου δέ ist eingeschoben — ἐπ' ἀπέλκου τε). Die Einschubung von X. XI entspricht dem Gedanken, der in β auf weite Ent-

fernungen geht. Er thut es dann auch in der Responsion, indem er in b auf größtes Unglück geht.

Im Innern der Tänzerstoichen findet eine Wiederherstellung der im 2. Stasimon gestörten Ordnung im 3. Stasimon statt. Aus  $AB\Gamma\Delta E$  zu Anfang des 1. Stasimons gehen sie am Ende desselben in  $AB, \Gamma\Delta, E$ , daraus am Ende des 2. in  $AE, B\Delta, \Gamma$ , hieraus wieder am Ende des 3. in  $A, B\Gamma, \Delta E$ , endlich zum Schluß am Ende des 4. in  $AB\Gamma\Delta E$  über; aus der jambischen Ordnung durch eine anapästische, eine gestörte, eine anapästische in die jambische zurück.

Nach rechts und links, von der Seite der Thymele nach deren Seiten vorm Publikum gelangen die Tänzerstoichen in den Stasimen von 32 nach 20, nach 20. 16. 10, nach 20, zurück nach 32.

Von unten nach oben aber vorm Publikum sind die Ausdehnungen von je 13 der beiden Stoichen von  $\alpha-\pi\gamma, \beta-\pi\delta, \beta-\pi\delta$ , wieder  $\alpha-\pi\gamma$ .

Ausgedrückt wird in Alpha der Wunsch des Chors, über die Enden der Erde und die Unglücksstätte Phaethons,  $\alpha$ , nach den seligen Inseln,  $a$ , zu fliegen; in Beta Phädras Geschick, die Fahrt von Kreta nach Athen,  $\beta$  (das Beiwort  $\kappaλεινός$  zu Athen ist mit Rücksicht auf Phädras Trachten nach  $\epsilonὐκλεια$  gewählt), ihr Unglück in Trözen, Krankheit und Tod,  $b$ . In  $\alpha\beta$  sind die Wege, in  $ab$  die Endziele dargestellt. In  $\alpha$  ist mehr, in  $a$  weniger, in  $\beta$  weniger, in  $b$  mehr Erregung, so daß sie in Alpha sinkend, in Beta steigend ist. Zu Trauer geht es in  $\alpha$ , zu Freude in  $a$ , zu Freude in  $\beta$ , zu Trauer in  $b$ , chiasmisch.

Die metrischen *παράλλαι* dienen teils dem Ausdruck innerhalb des 3. Stasimons, teils der orchestischen Ausgleichung der im 2. Stasimon entstandenen orchestischen *ταραχή*.

Der Grundstimmung des 3. Stasimons gemäß bildet thematisch 1 Pöon den Hauptteil jedes Kolons, ein aus diplasischem und isischem Geschlecht zusammengesetzter  $\piούς$ , ohne inneres Gleichgewicht. Damit verbindet sich analog entweder ein Zusatzteil, dem auch das innere Gleichgewicht fehlt, sei es wieder ein Pöon, mit Beischritt, sei es ein mit dem Hauptteil zusammen einen Dochmiaker bildender Teil, worin der zum 3-zeitigen diplasischen  $\piούς$  tretende isische  $\piούς$  ein 4-zeitiger ist, während er im Pöon ein 2-zeitiger ist; oder ein Zusatzteil, der aus einem der beiden einfachen Geschlechter, sei es aus 3-zeitigen, sei es aus 4-zeitigen Einzelfüßen besteht. So hat der Zusatzteil zu dem 5-zeitigen Pöon des Hauptteils in Alpha 7, in Beta 8 Zeiten, wobei auch noch Polyschematismus mehrfach verwendet wird; die Erregung, die Abweichung vom Gleichgewicht wächst.

Die je 5 Choreuten der Tänzerstoichen stehen zu Anfang des Tanzes im 3. Stasimon wieder dahin gekehrt, wohin sie am Schluß des 2. schauten, und beginnen ihren Tanz in den entsprechenden Richtungen. Vor den Zuschauern in Athen ist die ihnen nächste Seite der Thymele die nördliche; dort wird das Land der Hyperboreer im 3. Stasimon vorgestellt. Links ist Osten, die Gegend der aufgehenden Sonne; nach Nordosten schreiten  $\Delta^2$  und  $A^2$ . In Alpha stellt die Thymele überhaupt den Ort des Flugs nach

dem Eridanus und der Hesperidenküste, sowie die dortigen Örtlichkeiten vor. Speziell hierfür eingerichtet ist die Thymele nicht. Überhaupt stellt sie in ihrer allgemeinen Gestalt jede Örtlichkeit im Gegensatz zu denen der Skene dar. Speziell für den gegenwärtigen Fall paßt ihr astronomischer Ursprung, der *οὐρανός* im Okeanoskreis, vgl. Vitruv. edd. Rose et M.-Str. p. 117, 2—4, Ptolem. Harm. ed. Wallis III, IX, p. 143. Am (Eridanus, dem) Querband der Thymele links, sind die 3 klagenden Heliaden, in der Ecke nahe dem Wasserlauf (vgl. die drei klagenden Freundinnen im 1. Stasimon, in etwas abweichender Symbolisierung), gegenüber antistrophisch die 3 Hesperiden, je in 1 Gruppe dargestellt.

Indem am Schluß von Alpha die strophischen und antistrophischen ΓΓ, ΔΔ, ΑΑ und ΒΕ, ΒΕ je auf ιθ, ιη, ιγ und auf κ einander gegenüberstehen, erhält dadurch die weit auseinandergezogene Stellung einen symmetrischen Anhalt für das beurteilende Auge. Von Trözen fort wünscht sich der Chor in α; nach Trözen über Athen fuhr Phädra, singt er in β; so gehen die Wege vorm Publikum in α von der Mitte nach der Seite links; in β von der Seite nach der Mitte rechts zurück.

So stehen denn nun also anapästisch die Seitenstoichen je Α, ΒΓ, ΔΕ auf 20 von ιβ bis κδ, vom Mittelstoichos noch ΑΒ, ΔΕ auf κε 7. 3, 3. 7 und Γ auf λε 1.

Der 2. Kommos. Aus der μέση θύρα kommt die Trophos mit *ἰού ἰού* die Treppe herab und bis 1 α hervorgestürzt (mit einer jambischen Syzygie wird regelmäßig die Treppe vor der μέση θύρα nebst 3 Engen vor ihr überschritten; so *ἐα ἔα, βοᾷ βοᾷ* 856. 877). Sie ruft alle, die dem Palast nahe sind, zu Hilfe, die sich dann zu ihr kehren, die Frauen des Chors und die vor Theseus vorauf gerade herangekommenen *δορυφορήματα* desselben. Diese schreiten eben vorüber. Der Koryphäus, der eben die Trophos ansah, wendet sich nun zu den übrigen Choreuten und wiederholt ihnen, die weiter als er von der Thür stehen, das Gehörte jammernd. Die Trophos drängt: Eilt denn keiner mit einem *ἔλπος* hinein? wobei sie besonders an die auf dem Logeion und somit am nächsten Stehenden, die *νεανῆαι*, die *δορυφορήματα* denkt. Der Chor deliberiert, was zu thun, und überläßt das Handeln den *νεανῆαι*. Von drinnen erschallt vernehmlich die Stimme der hineingeeilten Trophos, die auffordert, gebietet, Phädra auf die Totenkline zurechtzulegen. Der Koryphäus ruft wieder laut, umgewendet, dem Chor zu: Die Unglückselige ist verloren, wird schon als Tote gebettet. Theseus kommt, fragt nach dem Geschrei drinnen, erfährt das Schreckliche und eilt mit den *δορυφορήματα* hinein.

a. Der Koryphäus. Wie im 1. Kommos bewegt sich der Koryphäus zwischen den auf 20 und 20 stehenden Seitenstoichen. Links schreitet er mit Dochmien von 1 nach 19 und mit einem Trimeter nach 1 zurück; rechts mit Dochmien nach 19 und zurück nach 1. (Beide Perioden beginnen interjektionell mit *ὦ ὦ* und *αἰαῖ*.) Jede dieser Perioden also hat 2 Unterperioden, indem der Koryphäus von 1 bis zum Hegemon Γ<sup>2</sup> und von ihm nach 1 vor, dann von 1 bis zum Hegemon Γ<sup>3</sup> und von ihm nach 1

(zur Ausgangsstelle) zurück schreitet. Die 1. U.-P. (= Unterperiode) geht in ihrer 1. Hälfte mit einem 9-zeitigen Dochmies bis 10, der Mitte zwischen 1 und 19, und in ihrer 2. Hälfte abermals zweigeteilt mit zwei 8-zeitigen Dochmien bis zur Mitte zwischen 10 und 19, bis 14, und dann bis 19, an  $\Gamma^2$  hinan. Die Ungleichheit der letzten Hälften von 4 und 5 (10—14, 14—19) entsteht dadurch, daß der erste 8-zeitige Dochmies mit dem vorhergehendem 9-zeitigen in Synapheia, der zweite 8-zeitige mit dem vorhergehenden 8-zeitigen in Diazeuxis ist. Die 2. U.-P. geht mit dem Trimeter nach 1 auf der Reihe des Hegemons  $\Gamma^2$ , auf  $\iota\eta$ . In der 2. P. (= Periode) ist die 1. dochmische U.-P. durch einen vorgesetzten Dispondeus  $\alpha\iota\alpha\iota\ \tau\acute{o}\lambda\mu\alpha\varsigma$  erweitert, während die Interjektionen  $\acute{\omega}\ \acute{\omega}\ \_ \_ \_$  in der 1. P. einen Teil des 9-zeitigen Dochmies ausmachen. Die Erregung steigt von der 1. zur 2. P. Diese hat einen Zusatz vorn und ist außerdem in sich größer, indem sie statt des Trimeters von 18 in der 2. U.-P. dort einen Dispondeus und 2 Dochmien  $8 + 8 + 8 = 24$  in ihrer 1. U.-P. und 4 Dochmien  $8 + 8 + 8 + 9 = 33$  in ihrer 2. U.-P. statt der 3 von  $9 + 8 + 8 = 25$  in der 1. U.-P. dort enthält; qualitativ aber gegenüber dem einfachen diplasischen Geschlecht dort, 18, nur 8 von dem andern einfachen Geschlecht, dem isischen, dagegen in dem erregten dochmischen Rhythmus doppelt so viel, nämlich 6 Dochmien gegen 3, 49 Engen gegen 25. Mit  $\alpha\iota\alpha\iota\ \tau\acute{o}\lambda\mu\alpha\varsigma$  stößt  $\Gamma^1$   $\tau\omicron\lambda\mu\eta\rho\acute{\omega}\varsigma$  auf  $B^1$ , der dabei ausweicht, und bildet bei  $\varphi\omicron\rho\tilde{\alpha}\ \sigma\acute{\alpha}\varsigma$   $\chi\epsilon\rho\acute{o}\varsigma$   $\pi\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota$  mit dem vorhergegangenen  $\sigma'$   $\acute{\alpha}\nu\omicron\sigma\iota\varphi$   $\tau\epsilon$   $\sigma\upsilon\mu$ , ähnlich wie es in der Antistrophe des 1. Kommos und im 2. Stasimon geschah, am Boden eine Schlinge der Schrittbewegung, indem er eine analoge Bewegung mit Armen und Händen macht, wie dort. Die Dochmien sind dabei im höchsten Grade  $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\nu\tau\epsilon\varsigma$   $\xi\nu\theta\mu\omicron\iota$ . In antithetischer Richtung zu der 1. U.-P. der 1. P. kehrt er mit Ganzschluß nach 1 zurück, wobei  $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota\nu'$   $\acute{\alpha}$  mit  $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota\nu\alpha$  korrespondiert,  $\mu\epsilon\lambda\lambda\omega\nu$  mit  $\mu\alpha\nu\rho\omicron\iota$  allitteriert.

Theseus kommt in höchster Erregung wieder aus der Mittelthür und tritt auf  $\alpha$  1; hinter ihm her kommen die  $\delta\omicron\upsilon\epsilon\varphi\omicron\rho\acute{o}\tilde{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$  wieder heraus und stellen sich in anapästischen Abständen rechts und links auf dem Logeion auf 21, in je einer Reihe von der Szenenfront her nach der Thymele zu, auf  $\beta$ ,  $\varsigma$ ,  $\iota$ ,  $\iota\delta$ ,  $\iota\eta$ . Hinter ihm wird Phädra auf der 3 Spithamen breiten Kline, um 1 Spithame von der Oberkante der Treppe entfernt, auf 2. 1. 2 gesetzt; um sie stellen sich auf 1 hinter dem Kopfende Phädras die Trophos, auf 3 und 3 zu ihren Seiten je 2 Dienerinnen. Auf der Thymele stehn vor Theseus der Koryphäus auf 1, die 4 Mitchoreuten auf 7. 3. 3. 7, jener auf  $\lambda\epsilon$  um 10 Reihen vor dieser auf  $\kappa\epsilon$ . Zu den Seiten des Sängerstoichos stehen die Tänzerstoichen auf je 20, analog wie die Doryphoremata in anapästischen inneren Abständen, auf  $\iota\beta$ ,  $\iota\varsigma$ ,  $\iota\eta$ ,  $\kappa\beta$ ,  $\kappa\delta$ .

b. Theseus. Das System b ist nach Analogie von Strophe, Antistrophe und Epode (Aufgesang in 2 Stollen und Abgesang) geordnet. In der 1. P. schreitet Theseus auf der strophischen Seite in 2 dochmischen Dimetern vor und zurück, schräge, von 1 nach 20, vor bis 10 und zurück bis 20, und vor von  $\alpha$  bis  $\iota\eta$  und zurück nur bis  $\beta$ ; dann mit 2 jambischen Trimetern

auf  $\delta$  und  $\beta$  quer hinüber nach der antistrophischen Seite, bis 1 und dann 20. In der 2. P. schreitet dann Theseus (der auf  $\beta$  20 auf der antistrophischen wie strophischen Seite dem Trabanten A in die Arme gesunken war) wieder mit 2 dochmischen Dimetern vor und zurück, von  $\beta$  bis  $\iota\eta$  und zurück bis  $\beta$ , doch nur bis 11 und 2; dann mit 2 Trimetern nur nach 19 und über 20 mit einem gebrochenen Schritt auf  $\varsigma$  nach 1 zurück. Er kann aus dem *πέλαγος* vorm Palast nicht *ἐκνεύσαι*, über 20 hinaus, und nicht über 1 und das Niveau  $\alpha - \epsilon$  nicht *ἐκπερᾶσαι*. Auf 1 enden die strophische und antistrophische Periode; mit Halbschluss auf  $\varsigma$  (Ganzschluss wäre auf  $1\alpha$ ). Nun folgt die epodische Periode, bestehend aus 2 dochmischen Dimetern; 2 jambischen Trimetern und 1 dochmischen Dimeter, 1 dochmischen Trimeter; und zuletzt 1 dochmischen Dimeter. Die beiden dochmischen Dimeter führen auf der strophischen Seite bis 4, hinüber nach der antistrophischen bis 8, worauf Kypris steht, vor, nicht bis nach  $\iota\eta$ , worauf der Trabant E steht, und zurück nicht bis  $\alpha$ , sondern wieder nur bis  $\beta$  2; in ratlosem Hin und Her. Dann stürzt er weit hinaus nach der Seite des Dunkels, zwischen A und B hindurch, bei *πήδημ'* gleichsam mit einem Sprung vom höheren Niveau auf die Senkung des Logeions, und dann weiter zum Hades, nach *κραιπνόν* accelerando die geneigte Ebene von 34 an hinunter bis 42, welche Reihe die doppelte Entfernung von 1, wie 21, die Reihe der Trabanten, und nachher die äußerste auch im 4. Stasimon ist. Auch vorwärts wird  $\iota\eta$ , die äußerste Reihe der Trabanten, hinter E erreicht. Dann schreitet er, zurückkehrend, mit dem dochmischen Dimeter bis nach  $\iota$  hinter  $\Gamma$ , den mittleren Trabanten, und zwischen diesem und  $\Delta$  durch mit dem Trimeter bis  $1\iota\xi$ . Endlich führt der abschließende dochmische Dimeter mit Ganzschluss nach  $\alpha$  1 zurück.

Bei dem Durchschreiten von Theseus durch die Reihe der Trabanten stehen diese nicht stumm, regungslos da, gleichsam Gewehr bei Fuß, sondern begleiten seine Worte mit entsprechenden Gebärden und Wendungen.

Im Text sind manche Beziehungen auf ähnliche Ausdrücke in der Antistrophe des 1. Kommos; vgl. dort *γυναικῶν πότμοι, τίν' ἐν τέχναν, λόγους, ἐτύχομεν, τύχας, κακοτυχεστάτα γυναικῶν, δυσεκκέρατον*. Ähnlich spielt *ῥοις* 828 auf *ῥοιν*, *δύσορως* im 3. Stasimon an.

Die 2 folgenden jambischen Trimeter spricht der Koryphäus vom Platz aus zu Theseus.

c. *Theseus*. Theseus will ins unterirdische Dunkel umsiedeln. Er schreitet nach der Abendseite, der antistrophischen; mit *μετοικεῖν* durch die Reihe der Trabanten auf 21. Auf der Abendseite bewegt sich mehr oder weniger das ganze System. Es hat zwar eine Analogie mit dem System b, indem dreimal ein Trimeterpaar auf eine Unterperiode folgt, die Dochmien enthält. Doch ist es nicht eine Antistrophe dazu, teils weil die Bewegung sich fast ganz auf der Seite des Dunkels hält, während die in b ungefähr gleich viel auf der des Lichtes und Dunkels geschah, teils weil in der 2. P. mit den Dochmien sich Jamben in der 1. U.-P. derselben tripodisch mischen, während in b stets Dochmien und jambische Trimeter wechseln, und in der



3. P. nicht noch wieder Dochmien am Schlufs auf das dritte jambische Trimeterpaar wie dort folgen. Immer aber folgt auf 2 ähnliche Perioden eine 3. unähnliche, so dafs diese generelle Art hier so gut, wie bei Strophe, Antistrophe und Epode, bei Stollen und Abgesang, stattfindet. Es gehen nämlich die 1. und 2. P. mehr nach rechts und links vorm Publikum als auf dieses zu, die 3. P. aber mehr von diesem, in der Mitte auf die Mittelthür der Scenenfront zu, zurück.

Indem nun also, wie zu Anfang gesagt, Theseus auf die Trabantenreihe zuschreitet, um sie zu durchschreiten, tritt er auf 20 vor Γ, der ihn teilnehmend anschaut. Bei der schwachen Position von δ vor τλά knickt er ein und kommt ritardando mit τλά bei 34, gegenüber dem Ende der σκηνή. Hier beginnt, wie auch in der Thymele, die Abschrägung des Logeions nach der Seite hin. Die Front der σκηνή ist bis 34 von 1 auf der Seite des Dunkels, oben über den Dekorationen, mit Schwarz behängt. Vorwärts ist Theseus wieder bis ιη, hinter dem Trabanten E, gekommen. Mit dem ersten Trimeter wendet er sich bei σῆς um, nach Phädra zu; schreitet weiter mit dem μάλλον des Hephthemimeres vom zweiten und im Penthemimeres ἢ κατέφθισο umgekehrt nach der andern Seite. Nachdem so die 1. P. Klage war, folgt in der 2. P. die forschende Frage. Sie wendet sich zuerst mit jambischer Tripodie, Dochmius; Dochmius, jambischer Tripodie an die Trabanten und Phädra, unruhig hin und her in den Dochmien bei γύ(ναι) auf Phädra zu, bei τά(λαῖνα) in klagendem Ton von ihr zurückweichend. Die letzte jambische Tripodie endet auf 8, vor Kypris, und erhält so gleichsam thatsächlich die Antwort, dafs Kypris die Ursache sei. Dann wendet sich in dem Trimeterpaare die Frage an die Diener im Palast. Theseus schreitet, mit Hephthemimeres Penthemimeres und Penthemimeres Hephthemimeres vor der Mittelthür hin und her, der er sich mit den Seitenschritten bei εἴ(ποι) und στέ(γει) nähert, von 8 nach 5, von 5 nach 5, wieder von 5 nach 5, und von 5 nach 8, über 1 hinüber und herüber, zuletzt wieder auf 8 vor Kypris endend. In der 3. P. kehrt der Dochmius von 8 und von der Mittelreihe ι, worauf die mittleren Trabanten ΓΓ stehn, nach der Mittelreihe 1 vor α. Dann macht er noch einmal von 1 nach 8 und von 8 nach 1 eine klagende Hin- und Herbewegung. Da die ganze Bewegung aber abnimmt und sich dem Ende nähert, so geht sie nur bis θ und δ (statt vorher ι und γ). Dann folgt in 2 Trimetern nach rechts und zurück links der Ganzschluß auf α 1.

d. Der Chor und Theseus. Zuerst tanzt der Koryphäus, allein, dann zugleich Theseus und der Koryphäusstoichos, zuletzt, während jene 6 stehn, der strophische und antistrophische Stoichos zugleich. So findet am Schlufs des 1. Hauptteils, der durch die folgenden 10 jambischen Trimeter vom 2. Hauptteil des 2. Kommos gesondert ist, eine vollständige Steigerung durch den Gesang und Tanz einer größeren Zahl von Choreuten statt. Die Tanzenden im Kommos singen auch.

Der Koryphäus schreitet zuerst bis an E<sup>3</sup> nach der Abendseite, der des Hades, wohin Phädra geschieden ist, indem er auf alle Weiber, deren

beste sie ist, zuerst auf den antistrophischen Stoichos zeigt; dann bis vor B<sup>1</sup> nach der Lichtseite, auf den Koryphäusstoichos zeigend, auf den er zuschreitet, indem diese 2 Stoichen, auch zuletzt der strophische gegenüber, ihm alle Weiber symbolisieren; zurück endlich mit fortgesetzter Symbolik, bis zur Mitte zwischen dem Koryphäusstoichos und dem antistrophischen Stoichos. Der Stoichos der Mitte, 13 lang, steht um je 13 von jedem der Seite ab. Darauf beginnt mit dem Weheruf *ῶ* das Zusammen von Theseus und dem Koryphäusstoichos, laut, bedeutsam einsetzend. Alles ist nun in antithetischer Symmetrie in den Bewegungen, nach unten, oben, vor, zurück, rechts, links; auf Phädra, beziehungsweise Theseus, zu und von ihnen, vom Leid in hilfloser Klage zurückweichend. Alle 6 beenden ihren Tanz mit Ganzschluß auf ihren Ausgangsplätzen. Schauernd stehen während all dieser Zeit der strophische und antistrophische Stoichos still. Nun schreiten sie ihrerseits, 10 Mann auf einmal singend und tanzend, das Schlußskolon nach dem Logeion hin und zurück, während die 6, die bisher so agierten, schauernd stumm dastehen.

Mit *ἐα*, *ἐα* schreitet Theseus an die Treppe und diese hinauf, ans Fußende der Kline, nimmt die *δέλτος* aus der Rechten Phädras und betrachtet sie, wobei er sich damit lebhaft hin und her wendet.

e. Der Koryphäus. Mit interjektionell beginnender Heptasemos schreitet der Koryphäus klagend auf die Frauen seines Stoichos zu, nach der Nachtseite gerade aus. Dann folgt in steten *ἐνδοχαῖς*, dem stets sich erneuernden Leid entsprechend, die Klage, indem 4 gleich gebaute und gleich lange, 8-zeitige Dochmien einen Gang in die Runde nach allen Richtungen machen, nach der Ausgangsstelle zurück, von 1 nach 9 (auf der Seite des Abends), nach 1, 9 (auf der Seite des Morgens), 1 der Mitte, in lauter Dochmien von  $\cup\hat{\cup}\cup$ ,  $\cup\cup\cup$ , mit einem Durchmesser von 9, von oben nach unten im ganzen, und 9. 1. 9 nach den Seiten. Bei *ἀβλότης* stößt  $\Gamma^1$  auf A<sup>1</sup>; vgl. das Ähnliche im 2. Stasimon bei *ἄρρηθμος* in  $\alpha$  V, wo A<sup>2</sup> auf B<sup>2</sup> stößt. Vorher bei *ἐνδοχαῖς* schreitet  $\Gamma^1$  zwischen  $\Delta^1$  und E<sup>1</sup> durch. Darauf folgt der Doppelweg mit der complexio *τύχα*—*τυχεῖν*, 2 Dochmien von nun verschiedenen Formen  $\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup$  auf der Abendseite geradeaus bis  $\iota\beta$ , zwischen A<sup>2</sup> und A<sup>3</sup>, den Choreuten, die dem Publikum am nächsten stehen. Nun schreitet  $\Gamma^1$  die beiden begründenden Dochmien *δλομένους γὰρ οὐ-κέρ' ὄντας λέγω* in den wechselnden Formen wieder,  $\cup\hat{\cup}\cup$ ,  $\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup$ , nach der Abendseite herum, bis 9, und von der Stelle 1 zwischen A<sup>2</sup> A<sup>3</sup> zu der Stelle 1 zwischen  $\Gamma^2$   $\Gamma^3$ . Endlich kehrt der Koryphäus, wieder interjektionell mit *φεῦ φεῦ* beginnend, in 2 Dochmien, vorwiegend auf der Abendseite, nach 1  $\alpha$  zurück.

Die ganze Bewegung von oben nach unten und zurück, zwischen  $\iota\epsilon$  und  $\iota\beta$ , maß 23 Engen.

Nachdem nun  $\Gamma^1$ , Theseus,  $\Gamma^1$  je 3, 2, 1 jambische Trimeter der Bitte, Klage, Frage vom Platz gesprochen, fährt Theseus melisch fort.

f. Theseus. Die *δέλτος* in der Hand, die er wie den Flügel eines Unglücksvogels auf und ab gehoben hatte, eilt er nun mit *βοᾷ βοᾷ* wieder

herab nach  $\alpha$  1. Es hiefs nur  $\lambda\epsilon\kappa\tau\acute{o}\nu$ ,  $\lambda\acute{\epsilon}\xi\omicron\nu$ , aber die  $\delta\acute{\epsilon}\lambda\tau\omicron\varsigma$   $\beta\omicron\tilde{\alpha}$ . Wie er nach  $\xi\alpha$   $\xi\alpha$  mit  $\tau\acute{\iota}$   $\delta\eta$   $\pi\omicron\theta'$   $\eta\delta\epsilon$   $\delta\acute{\epsilon}\lambda\tau\omicron\varsigma$  fortfuhr, so jetzt nach  $\beta\omicron\tilde{\alpha}$   $\beta\omicron\tilde{\alpha}$  mit  $\delta\acute{\epsilon}\lambda\tau\omicron\varsigma$   $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$ . Nach der Nachtseite möchte er entfliehen, schreitet, mit  $\delta\acute{o}\lambda\omicron\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$  das  $\delta\acute{o}\lambda\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\upsilon\varsigma$  bestätigend, nach der Abendseite, klagend zurück an die Kline, wohin es ihn doch zieht, wo er das Jammerlied geschrieben erblickt ( $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\nu$ ), das so laut in seinen Ohren tönte ( $\varphi\theta\epsilon\gamma\gamma\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$ ), wieder hervor und, umkehrend, der Unglückselige, zuletzt nach  $\alpha$  1 zurück.

Wehklagend weicht der Korypäus mit  $\alpha\iota\alpha\iota$  — zurück und ruft dem Theseus, der sich umwendet, das bedeutsame  $\epsilon\kappa\varphi\alpha\lambda\iota\nu\epsilon\iota\varsigma$  u. s. w. zu.

g. Theseus. Theseus macht mit den 4 Dochmien einen ähnlichen Rundgang, wie vorher  $\Gamma^1$ , doch in antithetischen Richtungen. Der 4. Dochmius ist nicht auch 8-, sondern nur 7-zeitig; er geht sinngemäfs ( $\delta\acute{o}\lambda\omicron\nu$ ) auf der Abendseite, aber nicht bis 9, wie der 1., sondern nur bis 7 ( $\delta\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\kappa\pi\acute{\epsilon}\rho\alpha\tau\omicron\nu$ ), mit steten  $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\lambda\alpha\iota\varsigma$  der Richtung. Nicht schon kommt er nach 1 zurück. Dies findet erst in dem letzten, dem abschließenden Kolon des ganzen 2. Kommos, statt, worin er auf 1 mit  $\delta\acute{o}\lambda\omicron\nu$   $\kappa\alpha\pi\acute{o}\nu$   $\delta$   $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$   $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$  auf den Chor und das Publikum zuschreitet und auf  $\kappa\delta$  zwischen den beiden  $\Delta\Delta$  stehen bleibt. Im ganzen macht Theseus in f und g je 10 Schrittwege nach rechts; links; vor nach unten, diese letzten 19 geteilt in 6 hinter  $\alpha$  und 13, eine Stoichoslänge, vor  $\alpha$ .

Phädra wird durch eine Puppe auf der Kline dargestellt.

Den folgenden Dialog beginnt Theseus 885 mit  $\text{Ἰππόλυτος}$  und schließt Hippolyt 1101 mit  $\pi\alpha\rho\acute{\iota}$ .

Im Text des folgenden 4. Stasimons setze ich das  $\theta\epsilon\acute{\alpha}\varsigma$  aus 1127 der Strophe in die Antistrophe nach 1140.\*) Der Sinn gruppiert sich hemiolisch, in  $\alpha$ , a,  $\beta$ , b im grofsen 6. 4, 6. 4, 6. 4, 6. 4, in  $\gamma\epsilon$  in Hälften von 5. 5, die wieder hemiolisch gegliedert sind. Umgekehrt hemiolisch war er im 1. Stasimon gegliedert, nämlich 4. 6, 4. 6, 4. 6, 4. 6 in  $\alpha$ , a,  $\beta$ , b und dann wieder 5. 5, hemiolisch in diesen Hälften geordnet.

Die Zahlen der Kola aber sind, strophisch wie antistrophisch, im 1. 2. 3. 4. Stasimon 25. 20. 20. 25, indem das 1. und 4. Stasimon eine Epode haben. Die Ordnungen der Choreuten in den Tänzerstoichen und die Reihen, worauf sie stehen, sind:

	am Anfang		am Ende
des 1. Stasimons	AB $\Gamma\Delta E$ auf 32		AB, $\Gamma\Delta$ , E auf 20
„ 2. „	AB, $\Gamma\Delta$ , E „ 20		AE, B $\Delta$ , $\Gamma$ „ 10, 16, 20
„ 3. „	AE, B $\Delta$ , $\Gamma$ „ 10, 16, 20		A, B $\Gamma$ , $\Delta E$ „ 20
„ 4. „	A, B $\Gamma$ , $\Delta E$ „ 20		AB $\Gamma\Delta E$ „ 32.

Die Ordnung und Stellung AE, B  $\Delta$ ,  $\Gamma$  auf 10, 16, 20 am Ende des 2. und Anfang des 3. Stasimons ist  $\tau\alpha\rho\alpha\chi\acute{\eta}$  aus irgend einer andern, worin die Reihenfolge A, B,  $\Gamma$ ,  $\Delta$ , E und die Reihe 20 beibehalten wären. Im Stoichos, der 13 misst, sind 5  $\chi\omega\rho\alpha\iota$  von den 5 Choreuten besetzt, 8 frei. Diese können zwischen den 5 Choreuten in vielerlei Weisen verteilt werden, die aufzuzählen nicht angeht. Aus dieser imaginären Gröfse ist die wirk-

\*) Vgl. S. 29 oben.

liche  $AE, B\Delta, \Gamma$  gebildet. Ebenso können viele Kombinationen anderer Reihen mit 20 gemacht werden. In der wirklichen 10, 16, 20 behauptet  $\Gamma$ , der Hegemon, die Reihe 20; und in der Ordnung  $AE, B\Delta, \Gamma$  haben  $A$  und  $\Delta$  ihre Stellungen, die 1. und 4., behalten. So steht denn eine Dyas, 2. und 3. Stasimon, zwischen einer andern, dem 1. und 4. Stasimon. Bezeichne ich die ungestörte Reihenfolge durch  $a$ , die gestörte durch  $b$ , so ist die Tetras  $abba$  geordnet; jene in sich  $AB\Gamma\Delta E - AB, \Gamma\Delta, E; A, B\Gamma, \Delta E - AB\Gamma\Delta E$ , diese in sich als  $AB, \Gamma\Delta, E - AE, B\Delta, \Gamma; AE, B\Delta, \Gamma - A, B\Gamma, \Delta E$ , so daß die inneren Glieder den äußeren hier gleich sind. Tritt nun zu dem Paar der ungestörten Ordnungen noch eine dritte\*) solche im 5. Stasimon, so hat die Gesamtheit der 5 Stasimen die aufgeregte hemiolische Gestaltung (siehe unten). In der Richtung von oben nach unten kehrt am Ende des 4. Stasimons der ganze Tänzerstoichos von  $\iota\beta - \kappa\delta$  nach  $\iota\alpha$  bis  $\pi\gamma$  zurück, von wo er am Ende des 1. Stasimons nach  $\iota\beta - \kappa\delta$  gerückt war.

So finden der Anfang und Schluß der 4 Stasima auf 32  $\iota\alpha - \pi\gamma$  statt, alle übrigen (bezw. in der *ταραχή* modifiziert) auf 20  $\iota\beta - \kappa\delta$ .

Die ganze Ausdehnung des Tanzraums der Thymele, soweit er von links nach rechts im Hippolyt benutzt ist, verteilt sich so: in der Mitte 7. 1. 7 (13 in innerer Synapheia), davon rechts und links 8. 20. 32 (25 d. i.  $2 \times 13$  in innerer Synapheia), außen rechts und links 33—45 (d. i. 13 in Diazeuxis); zusammen 13, 13. 1. 13, 7. 1. 7, 13. 1. 13, 13 = 89. Beiderseits bleiben die Choreuten um 1 von der Grenze zurück, indem die Thymele 46. 1. 46 = 91 =  $7 \times 13$  mißt. Von 8—45 sind 38.

Analog ist die Ausdehnung von unten nach oben, im ganzen 46  $\alpha - \mu\epsilon$ , wovon 45,  $\mu\epsilon$ , benutzt werden: 7,  $\alpha - \xi$ , für die erste Stasis des eingezogenen Oblongums; dann 38, verteilt in  $\eta - \pi$ , 8—20 (= 13),  $\pi\alpha - \pi\epsilon$ , 21—25 (= 5), und  $\pi\epsilon - \mu\epsilon$ , 26—45 (= 20). Diese Ausdehnung wird ganz vom Stoichos des Koryphäus gebraucht (s. u.). Die Tänzerstoichen aber gebrauchen nur die untere Hälfte,  $\alpha - \pi\gamma$ , bis zur Mittelreihe der ein Querband über die ganze Thymele bildenden Reihen  $\pi\alpha - \pi\epsilon$ .

Das 4. Stasimon bezieht sich auf das 1. in der Zahl der Engen und Baseis sowohl thematisch als durch Variation. Das 1. Stasimon hat in Alpha 12, in Beta 13, in Gamma 14, das 4. bezw. 11 und 14, und 10; d. i. in Alpha, Beta sind dort wie hier 25 ( $12 + 13$ ,  $11 + 14$ ), in Gamma  $12 + 2$  dort, hier  $12 \div 2$ . Im ganzen hat das 1. Stasimon 105,  $100 + 5$ , das 4. Stasimon 95,  $100 \div 5$  Baseis (die *παράλλαι* im einzelnen siehe bei der Ausführung). Auch qualitativ beziehen sich die *πόδες* in Alpha beider Stasimen auf einander, doch mit etwas anderer Gestaltung und mit Steigerung in mehrerem Einzelnen in den beiden ersten Hauptperioden. Die Ordnung des Sinns ist im 1. Stasimon nach der Zahl der Kola in den je 2 Hauptperioden von  $\alpha a \beta b$  je 4. 6, 4. 6, 4. 6, 4. 6, in denen von  $\alpha a \beta b$  des 4. Stasimons 6. 4, 6. 4, 6. 4, 6. 4. Diese Hauptperioden aber sind im

\*) Solche sind viele möglich, die aufzuzählen nicht angeht. 2. 2. 2. 2 — 1. 3. 1. 3 (so  $AB, \Gamma\Delta, E$ ), 3. 1. 3. 1 (so  $A, B\Gamma, \Delta E$ ) — 3. 1. 1. 3 ( $A, B\Gamma\Delta, E$  würde so sein), 0. 4. 0. 4, 0. 5. 0. 3, 4. 0. 4. 0 u. s. w.

1. Stasimon in 2. 2, 2. 2 (*οἶκον* greift parallaktisch über), 2. 2, 2. 2 und in 3. 3 (*τέγγουσα* greift parallaktisch über), 4. 2, 3. 3, 4. 2, im 4. Stasimon aber in 3. 3, 4. 2, 2. 4, 4. 2 und in 2. 2, 3. 1, 1. 3, 2. 2 als in Unterperioden gegliedert (im 4. Stasimon ordnen sich 3. 3 einmalig gegenüber dem dreimaligen 4. 2, 2. 4, 4. 2, und 3. 1, 1. 3 gegenüber 2, 2, 2. 2 zusammen). In Gamma,  $\gamma\epsilon$ , aber ist die Ordnung im einzelnen im 1. Stasimon in  $\epsilon$  5. 5. 5, 3. 3 und 3. 3, 5. 5. 5 in  $\gamma$ , im 4. Stasimon 4. 4. 3 in  $\epsilon\epsilon\gamma$ , 3. 3 in  $\epsilon\gamma$ , 3. 3 in  $\gamma\epsilon$ , 4. 4. 3 in  $\gamma\gamma\epsilon$ .

Die qualitativen Beschaffenheiten der Kola helfen diese quantitativen andeuten.

**Ordnung der Orchesis.** Dafs das ganze Drama sich auf den Gegensatz der beiden Göttinnen Kypris und Artemis bezieht, ist dauernd durch ihre Bildsäulen an der Szenenfront veranschaulicht, wo Kypris (mit Eros) neben den *πύλαι*, v. 101, rechts vom Zuschauer, auf 8 steht, gegenüber Artemis am Ende des Palastes links auf 20. Auf diese beiden Bildsäulen bezieht sich dem entsprechend die ganze Ordnung der Orchesis. Diese bewegt sich nach rechts und links vom Zuschauer, und nach oben und unten, mit Seitenschritten in jenem Fall nach oben und unten, in diesem nach rechts und links vom Zuschauer: jenes in den Stasimen, in dem Jägerchor, in den Klageanapästsen Hippolyts, zum Teil in den Kommen, dieses in den Anapästsen des Chors und zum Teil in den Kommen.

Die Thymele mißt 46. 1. 46 von rechts nach links,  $\alpha-\mu\varsigma$  von unten nach oben, Spithamen. Davon sind in der Mitte bei dem Tanz nach oben und zurück  $\alpha-\mu\epsilon$  mit Seitenschritten bis 11. 1. 11, bei dem Tanz nach rechts und links 45. 1. 45 mit Seitenschritten bis  $\eta$  und  $\kappa\zeta$  genommen, d. i. 21 und 20 Spithamen seitwärts, 45 und 45 vor und zurück: indem 11. 1. 11 je 1 Anapäst über die Reihe des Mittelstoichos 7. 1. 7 hinausgehe,  $\eta$  bis  $\kappa\zeta$  je 1 Jambus über die Reihen der Seitenstoichen, die zuerst und zuletzt von  $\iota\alpha$  bis  $\kappa\gamma$ , dazwischen von  $\iota\beta$  bis  $\kappa\delta$  stehen.

In den Stasimen bewegen sich die Seitenstoichen nach rechts und links, bis nach der Grenze des Raums 7. 1. 7 vor und zurück, mit Seitenschritten nach oben und unten.

Zunächst geht ihre Orchesis bis 20 und 8, und zurück. Zu dem Ende ist durch Evolution aus dem Oblongum, das in der Parodos ohne Gesang von der Parodos (räumlich) der Heimat her nach 7. 1. 7,  $\alpha\delta\zeta$  zog, die erste Aufstellung auf 32 genommen.

Die Entfernung nämlich zwischen 8 und 20 ist 12; dazu 12 nach aufsen giebt 24: das sind  $2 \times 12$  von 32 bis 8 Schrittingen; rechnet man aber dazu die Ausgangschora, so sind es 25 Raumengen,  $= 2 \times 13$  Raumengen in Synapheia, 8—20 und 20—32, indem 20 als Schluß und Anfang zählt. Diese  $2 \times 12$  werden in Alpha vor-, in Beta zurückgeschritten, so dafs 20, worauf Artemis steht, den cardo bildet. Er ist auch die Hauptperson, die reizt, an der Rache genommen wird, der moralisch zuletzt triumphiert und gesegnet wird; Phädra ist Mittel, und daher würde das Stück weniger passend nach ihr genannt.

Die 2 Kola von Beta aber sind zu  $2 \times 13$  verlängert, um über 32 hinauszuführen und einen zu frühen Schluss zu vermeiden. Dann wird in der Epode mit 14 nach 20 geführt.

Zu diesem Tanzraum aber ist nach aufsen in Diazeuxis noch 33—45, ein Raum von 13 Raumengen, gefügt, der von 32—45 in 13 Schritten durchmessen wird. Er ist um 1 grösser als die je 12 und dient dazu, darzustellen, wie Sehnsucht und Hoffnung aus der traurigen, bedrängten Gegenwart hinaus in andere Räume und Zeiten streben, und die Rückkehr daraus wieder in diese Gegenwart erfolgt, die wesentlich zwischen 8 und 32 spielt.

So ist denn die ganze Dimension von 8—45 d. i. 38 Raumengen, 37 Schritten in je 3 Kolen von 12. 12, 13 gegliedert, indem die Kola sich diesen gegebenen Verhältnissen anschließen. Kypris steht bei den *πόλαι* als die Herrschende, die Göttin der Königin im Palast, Artemis aber ferner an dessen Grenze.

Das Hin- und Herschreiten nun des Chors mit  $2 \times 12$  von 32 bis 8, mit  $2 \times 13$  von 8 bis 34, mit 14 bis 20 ist ein Schwanken in größeren Zügen.

Im 2. Stasimon wächst die Erregung. In  $2 \times 2$  kürzeren Kolen, von je 12 Engen, geht es von 20 aus auf der nach 8 zu liegenden Seite hin und her. Eros erweist sich als der *πέφθων*. Durch Verkürzung und Verlängerung der Kola verschiedener Choreuten entsteht *ταραχή*, indem nur Γ nach 20 zurückkommt, AE aber nach 10 und BΔ nach 16 kommt.

Dies wird durch ausgleichende Plus und Minus in den Längen der bezüglichen Kola wieder in die gerade Reihe 20 zurückgeführt, durch je 2 Kola, erst 2 von 12 und dann 2 von 13 Länge, für jeden Choreuten, wozu noch 2 von je 12 kommen, von denen das eine B, das andere E erhält (siehe die Ausführung, Teil I). Diese Kola führen von 20 über 32 in die Weite hinaus bis 45, aus der Gegenwart in die Ferne; und zurück nach 20.

Endlich im 4. Stasimon schreiten die beiden Seitenstoichen wieder in die Ferne hinaus in den Raum der Hoffnung und des Wunsches, doch nicht so weit, nur bis 42, indem das Ende dieser Bewegungen um 20 herum eingeleitet wird. Sie kehren dann nach 32, der Anfangsreihe des 1. Stasimons zurück, doch mit einer erst zu starken, wieder zurückgenommenen Bewegung, indem sie 14 Engen von 42 nach der Mitte bis 28 und 14 nach 42 zurückschreiten. Endlich dann nehmen sie mit 10 Schritten wieder die Anfangsstellung auf 32 ein, im Anblick des Unglücks fragend: Warum?

Auch in den Aufstellungen der 2 Stoichen auf 32, 20, 20, 32 findet je ein zu einer Gesamtsymmetrie geordneter innerer Wechsel statt. Zuerst stehen ABΓΔE von *α—xy*, rücken von da nach *ιβ—κδ*, bleiben hierauf und kehren dann nach *α—xy* zurück. Die inneren Entfernungen der 5 Choreuten von einander sind jambische von 3 und anapästische von 2 oder 4 Engen. Am Anfang des 1. Stasimons stehen sie jambisch ABΓΔE, am Ende des 1. und Anfang des 2. anapästisch AB, ΓΔ, E (durch *ταραχή* am

Ende des 2. und Anfang des 3. Γ, ΒΔ, ΑΕ auf 20. 16. 10 gruppiert, Γ weitab, ΒΔ anapästisch neben, ΑΕ unmittelbar bei einander), am Ende des 3. und Anfang des 4. anapästisch Α, ΒΓ, ΔΕ, am Ende des 4. wieder jambisch ΑΒΓΔΕ. Die Kommata bezeichnen Entfernungen von 1 Anapäst, während die nicht durch Kommata getrennten Choreuten in der anapästischen Ordnung um  $\frac{1}{2}$  Anapäst, in der jambischen um 1 Jambus von einander entfernt sind. Die ganz gleichmäßige jambische geht in die in sich ungleichmäßige anapästische, diese in die der *ταραχή* (s. o.), die der *ταραχή* dann wieder in die in sich ungleichmäßige anapästische und zuletzt diese wieder in die ganz gleichmäßige jambische über. Die Gesamtstoichen nähern sich dem Schauplatz der tragischen Handlung auf dem Logeion um 1 und kehren wieder um 1 davon zurück,  $\iota\alpha-\kappa\gamma$ ,  $\iota\beta-\kappa\delta$ ,  $\iota\alpha-\kappa\gamma$ .

Von 32 bis 8 sind  $2 \times 12$  Engen, gegliedert durch 20, so daß natürlicherweise dies als 2 Kola aufgefaßt, behandelt wird. Von 8 kehren die Stoichen zurück. Als Gesetz gilt nämlich, daß die Seitenstoichen den Mittelraum 7. 1. 7, als dem Mittelstoichos gehörig, nicht betreten dürfen, so lange sie antistoichisch tanzen. Erst zuletzt, wenn sie einer nach des andern Seite hinüberziehen, schreiten sie über ihn hinweg, um sich dann auf ihm ins Oblongum zur Epodos einzureihen. Wenn aber nun die Seitenstoichen in Beta des 1. Stasimons wieder  $2 \times 12$  schritten, so kämen sie schon jetzt mit Ganzschluß nach 32, und der Stasimontanz fände einen sofortigen, jähen Abschluß. Die 2 Kola müssen daher dort eine andere Gröfse in Beta erhalten als  $2 \times 12$ . Da das Drama hier steigt, so ist die Gröfse vermehrt. Es führen  $2 \times 13$  bis 34 zurück, von da dann 14 nach der zu erreichenden Reihe 20. Zusammen sind dies  $2 \times 12 = 24 + 2 \times 13 = 26 + 14 = 64$  für je 1 Choreuten, in je 5 Kolen,  $2 + 2 + 1$ . Für je 1 Stoichos von 5 Choreuten macht dies  $5 \times 64$  und  $5 \times 5 = 320$  und 25.

Es folgt die aufgeregte Hin- und Herbewegung zwischen 20 und 8 in 2 mal 2 Kolen zu je 12, im 3. Stasimon. Sie sollte am Ende nach 20 zurückführen. Dafür aber tritt obige *ταραχή* durch Verkürzungen und Verlängerungen ein. Das variierte Thema besteht aus  $2 \times 2$  Kolen zu je 12 Engen, für je 1 Choreuten, was für die 5 je eines Stoichos 20 und 240 giebt.

Aus dieser *ταραχή* der Endstellung geht es nun hinaus in die Weite. Nicht bis in die äußerste, an die Grenze der Thymele, bis 46. Dort ganz dicht am Rand nach α während der ganzen Zeit von α zu stehen, würde keinen angenehmen Eindruck machen. Daher sind die Kola in Alpha des 3. Stasimons nicht 13 lang, weil  $2 \times 13$  von 20 bis 46 führen würde. Sie führen mit  $2 \times 12$  bis 44, mit 12 bis 32, mit den zweiten 12 bis 44. Indem dann die Kola in Beta zu 13 steigen, wird der Wunsch in die Weite nochmals angedeutet, dann aber sofort gewaltsam gebrochen, indem die Umkehr zur Gegenwart sogleich auf 45 erfolgen muß. Im ganzen machen die 13. 12, 13. 13 (die parallaktischen beiden Kola X. XI in Beta zählen nicht mit) für die 5 Choreuten im 3. Stasimon zusammen 20 Kola und 250 Engen.

Daß das 2. und 3. Stasimon eine abgeschlossene Gruppe sind, zeigt sich darin, daß die Stoichen am Anfang des 2. und Ende des 3. auf 20,

dazwischen aber am Ende des 2. und Anfang des 3. in der *ταραχή* sich befinden.

Endlich im letzten der antistoichischen Stasima, im 4., kehren die Seitenstoichen nach 32 zurück, wo dann jeder Choreut genau auf derjenigen *χώρα* steht, die er am Anfang des 1. einnahm. Die Stoichen schreiten nicht so weit hinaus, wie im 3. Stasimon, indem das Ende eingeleitet wird. Sie schreiten zuerst hinaus. Im 1. und 2. Stasimon gingen die Wegekola zuerst nach der Mitte, dann nach außen und wieder nach der Mitte. Symmetrisch nun im 3. und 4. Stasimon gehen sie umgekehrt zuerst nach außen und dann nach der Mitte. So schon im 3., wie eben entwickelt. Und so in Vollendung der Symmetrie nun auch im 4. Um es mit dem 1., im Gegensatz zu der Gruppe des 2. und 3., zu verbinden, ist es epodisch gestaltet, wogegen dem 2. und 3. eine Epode fehlt. Alpha und Beta haben zusammen gleich viele Engen im 1. und 4., doch anders verteilt; dort  $12 + 13$ , hier  $11 + 14$ . Es soll, indem es zu Ende geht, nicht so weit wie im 3., nicht bis 45, hinausgehn. Zu wenig deutlich wäre es, wenn es bis 44 ginge, was mit  $2 \times 12$  geschähe; würden aber  $2 \times 10$  genommen, so wäre die Ergänzung 15, um die 25 zustande zu bringen; was eine zu starke Differenz von den  $12 + 13$  im 1. Stasimon gäbe. Also  $2 \times 11$ ; diese führen dann bis 42. Die  $2 \times 15$  dann bis 28 zurück, zu weit in der Erregung, und dann bis 42 wieder hinaus, so um 32 herum schwankend; indem 28 und 42 beides um 4 von 32 und von 46, dem Thymelerand, absteht. Endlich wird dann mit 10 von 42 nach 32 zurückgekehrt. So sind im 4. Stasimon  $2 \times 11$ ,  $2 \times 14$ ,  $1 \times 10$ , im ganzen 5 und 60 für jeden Choreuten, 25 und 300 für jeden Stoichos.

Somit haben diese 4 Stasima 25 Kola und 320 Engen, 20 und 240, 20 und 250, 25 und 300 = 90 und 1110 im ganzen.

Nun folgt, nach dieser Gruppe der 4 respondierenden Stasima, das abschließende 5., worin je 2 Choreuten, ein strophischer und ein antistrophischer, gleichzeitig schreiten. Die Stasima schliessen so mit volltönigem Doppelakkord. Aphrodite droben auf dem Theologeion über dem Szenengebäude wird laut als die gepriesen, die über alles *μόνα κρατύνει*. Um sich ins Oblongum zur Exodos demnächst einzureihen, schreitet jeder Seitenstoichos nach der andern Seite des Mittelraums 7. 1. 7 bis 8 hinüber. Dies macht von 32 bis 8 auf derselben Seite  $2 + 12$ , und dann bis 8 jenseits noch 14, zusammen 3 Kola und 38 Schrittingen und  $3 \times 13 = 39$  Raumengen, Stoichosgrößen für jeden Choreuten, 15 und 190 für jeden Stoichos.

Diese 15 und 190 zu den obigen 90 und 1110 hinzugezählt, ergeben im ganzen 105 Kola und 1300 Engen für die Gesamtheit der 5 Stasima; abgesehen von den durch *παράλλαι* zur Wiederherstellung der geraden Reihe im 3. Stasimon hinzugekommenen 2 Kolen und 48 Engen, nämlich in Alpha 24 Engen, in Beta 2 Kola und 24 Engen, die nur innerhalb der Gruppe des 2. und 3. Stasimons mitzählen.

Als ideelle Durchschnittssumme für je 1 Kolon ergeben diese Summen  $105.1300 = 1.12\frac{8}{41}$  Engen Schrittgröfse für die Gesamtheit der 5 Stasima.



Die Gruppe des 1. 4. 5. ist durch Hinzufügung von je 5 Kolen zu einer durch 10 aufgehenden Größe charakterisiert, indem sie  $(2 \times 10) + 5$ ,  $(2 \times 10) + 5$  und  $(1 \times 10) + 5$ ,  $25.25.15 = 61$  enthalten. Dagegen haben das 2. und 3. keine solche Hinzufügung und messen nur  $2 \times 10$  und  $2 \times 10$ ,  $20.20 = 40$ . Diese Gesamtgruppierung in 3. 2 Kolen ist eine hemiolisch erregte, inhaltsgemäß ausdrucksvolle Einteilung des Ganzen. Sie ist eine Parallage der hemiolischen Gliederung von 105 in 63. 42, indem  $65 = 63 + 2$ ,  $40 = 42 \div 2$  sind; welche hemiolische Gliederung also zu dieser Variation in thematischem Verhältnis steht.

Die zu Grunde liegende Basis des Ganzen ist eine erregte; nicht eine isische, sondern eine 3-zeitige diplasische, mit der sich isische 2- und 4-zeitige in Monopodien und Polypodien (oo, --, oo-, --: oo, -- und --, oo; oo, oo sowie oo, oo-, und - oo, oo sowie oo-oo; oo-, -- sowie --, oo-, und - oo, -- sowie --, -) verbinden. Die Durchschnittsgröße von je 1 Basis wird so =  $3\frac{2}{31}$ , indem 4 solche Durchschnittsgrößen auf 1 Kolon von  $12\frac{8}{31}$  (s. o.) kommen. Die 105 Kola enthalten 420 solche Durchschnittsgrößen. Wirklich vorhanden sind jedoch Baseis von  $3\frac{2}{31}$  nicht; sondern die 420 Baseis sind in teils 3-, teils 2- und 4-zeitige gegliedert. Die Durchschnittsgrößen von  $3\frac{2}{31}$  und  $12\frac{8}{31}$  hat Euripides sicherlich nicht genau im einzelnen berechnet, sondern die 420 Baseis als das Ganze, was den 1300 Engen und 105 Kolen gleichkommt, genau gleich ist, hemiolisch in  $3 \times 84 = 252$  und  $2 \times 84 = 168$  thematisch gegliedert und diese Zahlen durch  $+ 8$  und  $\div 8$  zu 260 und 160 variiert. Diese Summen aber hat er auf die 25, 25. 15 und 20. 20. Kola, jedes Kolon zu 4 Baseis gerechnet, verteilt, so daß das 1. Stasimon 100, das 4. auch 100, das 5. aber 60, und das 2. und 3. je 80 erhielten.

Die Zahlen der Baseis sind allerdings dem Auge nicht so deutlich wie die Stellungen der Stoichen am Anfang und Ende der Stasima, und sie sind daher für das Kunstwerk viel weniger wichtig. Der Zuschauer mußte sie im Gedächtnis merken, und sie blieben daher der Masse wohl unverständlich. Aber welcher gewöhnliche Zuhörer bemerkt heutzutage die symmetrischen, harmonischen Verhältnisse von grossen Symphonien u. dgl.? Der Kunstverständige, der sofort eingehendere Auffassung hat, studiert doch auch nachher oder vorher die Partituren. Dazu kommt, daß der künstlerische Sinn der Griechen überhaupt, um sich voll objektiv zu genügen, auch was

dem Sinn verborgen blieb, vollkommen künstlerisch auszugestalten liebte, wie sich in ihrer Architektur zeigt. So ist es denn auch mit den Verhältnissen bei den Zahlen der Baseis.

Im 1. Stasimon sind in  $\alpha \div 2$  Baseis, also  $40 \div 2 = 38$ , wogegen in  $\beta$   $40 + 4 = 44$  sich finden; in der strophischen Epode aber ist die thematische Zahl von  $4 \times 5 = 20$  zu 4. 4, 5. 5. 5 (antistrophisch 5. 5. 5, 4. 4) = 23 erhöht. Dagegen hat im 4. Stasimon  $\alpha$   $40 \div 8 = 32$ ;  $\beta$   $40 + 2 = 42$ ; die Epode strophisch eine Verminderung von 20 zu 17, nämlich 3. 3. 3, 4. 4 (antistrophisch 4. 4, 3. 3. 3). Endlich hat das 5. Stasimon in VII (EA)  $+ 3$ , in XI ( $\Delta B$ )  $+ 1 = + 4$ ; im ganzen  $60 + 4$  ( $\Gamma \Gamma$  behält in seinen 3 Kolen je 12,  $\ddot{+} 0$ ). Gehen wir nun aber davon aus, daß je 1 Kolon thematisch 4 Baseis hat, thematisch also das 1. Stasimon 100 Baseis in  $10 + 10 + 5$  Kolen, ebenso das 4. Stasimon 100 in  $10 + 10 + 5$ , endlich das 5. Stasimon 60 in 15, so sind diese 3 Stasima in den Baseis durch Parallagai so verknüpft: Zunächst sind das 1. und 4. in den beiden Teilen, die sie im Unterschied von allen andern Stasimen, dem 5. wie dem 2. und 3., allein haben, den Epoden, verknüpft, indem das 1. darin  $+ 3$ ,  $20 + 3 = 23$ , das 4. aber  $\div 3$ ,  $20 \div 3 = 17$  hat. Sodann sind das 1. 4. 5. Stasimon so verknüpft, daß das  $\div$  in Alpha von 1. und 4., das  $+$  in Beta von 1. und 4. und von 5. steht; so: in Alpha hat das 1. in I. II je 3 Baseis, also je  $\div 1$ , in 4. nur in III. IV je 4 Baseis, in den übrigen 8 Kolen aber je 3, also in den 8 je  $\div 1$ , d. i. im ganzen in Alpha das 1. Stasimon  $\div 2$ , das 4. Stasimon  $\div 8$ ,  $= 38$  und  $32$  für 40 und 40. Nun haben  $\alpha$  und  $\beta$  als Länge der Kola dort 12. 13, hier 11. 14, zusammen gleich viel. Demnach erhielten das 1. und 4. Stasimon zu den  $\div 2$  und  $\div 8 = \div 10$  die ausgleichenden  $+ 10$ , wenn es bloß gälte, diese beiden Stasima zu verbinden. Es ist aber mit ihnen noch das 5. zu verbinden. Dies geschieht so, daß  $+ 4$  im 1.,  $+ 2$  im 4., zusammen 6 in  $\beta$  und  $\beta$ , im 5. aber wieder  $+ 4$  stehen; d. i. 6 in den 2 respondierenden Stasimen  $= 3 \times 2$ , die 4 in dem nicht respondierenden 5. Stasimon  $= 2 + 2$ , also im ganzen 3. 2, hemiolisch; indem von den  $\div 2$  und  $\div 8$  nicht bloß die  $\div 2$  vom 1. Stasimon auch im 1. Stasimon, sondern außerdem noch, der Verbindung mit dem 4. Stasimon halber, 2 von den  $\div 8$  des 4. Stasimons, endlich aber die übrigen 4 von den  $\div 8$  durch  $+ 4$  im 5. Stasimon ausgeglichen werden. Kurz so:

Im 1. Stasimon	im 4. Stasimon	im 5. Stasimon
in $\alpha$ $40 \div 2 = 38$	$40 \div 8 = 32$	in VII EA $12 + 3 = 15$
„ $\beta$ $40 + 4 = 44$	$40 + 2 = 42$	„ XI $\Delta B$ $12 + 1 = 13$
		28
„ $\epsilon\pi$ . $20 + 3 = 23$	$20 \div 3 = 17$	dazu $\Gamma \Gamma, AE, B\Delta$ mit je 12 $= 36$
	105	91
		64
=	100 + 5	und 95 $\div 4$
=	100	und 100
		60 + 4
		60
		zusammen $= 252 + 8$ [gegenüber $168 \div 8$ (160) im 2. und 3. St.].

Dafs im 1. Stasimon  $\beta + 4$ , im 4. Stasimon  $\beta + 2$  sind, nicht umgekehrt, obwohl das Kolon thematisch dort 13, hier 14 misst, hat seinen Grund darin, dafs im umgekehrten Fall im 1. Stasimon die  $\div 2$  von  $\alpha$  durch  $\div 2$  von  $\beta$  ausgeglichen wären, die  $\div 8$  des 4. Stasimons aber durch  $+ 4$  in diesem und  $+ 4$  im 5. Stasimon, wodurch eine Trennung des 1. vom 4. und 5. entstanden wäre. Wogegen nun die  $+ 4$  in  $\beta$  des 1. Stasimons in Beziehung teils zu den  $\div 2$  im 1. Stasimon, teils zu den  $\div 8$  im 4. Stasimon stehn, zu denen also dann  $+ 2$  im 4. und  $+ 4$  im 5. in Beziehung treten, so dafs sich die Kette der  $+ 4$ ,  $+ 2$ ,  $+ 4$  ununterbrochen durch alle die 3 Stasima zieht.

Dazu tritt dann noch innerhalb des 1. Stasimons die Variation von  $\div 1$  und  $+ 1$  in  $\alpha$  und der  $\epsilon\pi$ , wodurch auch  $\alpha$  und  $\epsilon\pi$  verbunden werden. Durch  $\div 2$  und  $+ 2$  sind innerhalb des 1. Stasimons, wie eben gesagt,  $\alpha$  und  $\beta$  verknüpft, zu 38 und 42 variiert. Diese erste Variation aber zwischen den 3 Stasimen ergab, wie oben gesagt, im 1. Stasimon 38, 44 (wovon 42 innerhalb des 1. Stasimons), 23. Daraus sind ferner 39 und 22 in  $\alpha$  und  $\epsilon\pi$  durch  $+ 1$  und  $\div 1$  variiert.

Das 1. und 4. Stasimon sind im Sinn und Satz so in Alpha und Beta verknüpft, dafs die Ordnung der je 10 Kola dort 4. 6, 4. 6, 4. 6, hier 6. 4, 6. 4, 6. 4, 6. 4, also in hemiolischer Weise antithetisch ist. Dem schließt sich die Ordnung der Choreuten so an: AA. BB,  $\Gamma\Delta E$ .  $\Gamma\Delta E$  in  $\alpha$ , ebenso thematisch AA. BB,  $\Gamma\Delta E$ .  $\Gamma\Delta E$ , doch zu AA. BB,  $\Gamma\Delta E$ .  $\Delta E\Gamma$  variiert, in a und in  $\beta$  und b; hier aber EE.  $\Gamma\Gamma$ .  $\Delta\Delta$ , AB. AB in  $\alpha$  und a, EE.  $\Delta\Delta$ .  $\Gamma\Gamma$ , BA. BA in  $\beta$  und b.

# Teil I.

## Euripides' Hippolytos.

### 1. Der Jägerchor. V. 58—72.

I Ἐπειθ' ἄδοντες ἔπειθε (V. 58)	'
II τὰν Διὸς οὐρανίαν	'
III Ἄρτεμιν, ἧ μελόμεσθα.	'
IV Πότνια πότνια σεμνοτάτα, Ζανὸς γένεθλον,	'
V χαῖρε χαῖρέ μοι, ᾧ κόρα	A <sup>3</sup>
VI Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διός,	B <sup>2</sup>
VII καλλίστα πολὺ παρθένων,	B <sup>2</sup>
VIII ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν	A <sup>1</sup>
IX ναίεις ἐπατέρειαν ἀδλάν,	A <sup>1</sup>
X Ζηνὸς πολύχρυσον οἶκον,	A <sup>3</sup>
XI χαῖρέ μοι, ᾧ καλλίστα	'
XII καλλίστα τὰν κατ' Ὀλυμπον	'
XIII παρθένων Ἄρτεμι (V. 72).	'

Μέτρον παρηλλαγμένον.		Μέτρον πρωτότυπον.	
I	υ - - - υ - υ	12 δ'	δ' 12 υ - - -, υ υ - υ
II	- υ υ - ᾶ - υ υ -	10 γ'	δ' 13 - υ υ - υ, - υ υ -
III	- υ υ - ᾶ - υ υ - υ	11 γ'	δ' 13 - υ υ -, - υ υ - υ
IV	- υ - υ - υ - υ - - - υ - -	23 ε'	δ' 15 - υ υ - υ υ - υ υ - υ
V	- υ - υ υ - υ -	12 δ'	δ' 12 - υ - υ υ -, - υ -
VI	- - - υ υ - υ -	13 δ'	δ' 13 - - - υ υ -, - υ -
VII	- - - υ υ - υ -	13 δ'	δ' 13 - - - υ υ -, - υ -
VIII	- υ - ᾶ υ - υ -	11 δ'	δ' 12 - υ -, - υ υ -, υ -
IX	- υ - υ υ - υ - -	15 δ'	δ' 14 - υ -, - υ υ -, υ -, -
X	- - υ - - υ - -	14 δ'	δ' 14 υ -, υ - - υ -, -
XI	- υ υ - ᾶ - - -	12 δ'	δ' 12 - υ υ - υ -, - - -
XII	- - - - υ - - -	14 δ'	δ' 14 - - -, - υ υ - -
XIII	- υ - - υ υ - ᾶ	9 δ'	δ' 12 - υ -, - υ - -
169 νβ'		νβ' 169	

- I ἐπίτριτος πρῶτος, καίων τρίτος.  
 II συζυγία δακτυλική προκαταληκτική εἰς δισσύλλαβον, \*συζυγία δακτυλική εἰς συλλαβήν\*.  
 III \*συζ. δακτ. προκαταλ. εἰς συλλαβήν\*, συζ. δακτ. καταλ. εἰς δισσύλλαβον.  
 IV τετραποδία δακτ. καταλ. εἰς δισσύλλαβον.  
 V δοχμιακόν.  
 VI " πολυσχηματίστον.  
 VII " " "  
 VIII ἀπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου.  
 IX " " " " , μακρά.  
 X " " " " ἰάμβον μετ' τελευταία μακρά.  
 XI \*συζ. δακτ. προκαταλ. εἰς δισσύλλαβον\*, συζ. δακτ. καταλ. εἰς συλλαβήν.  
 XII συζ. δακτ. προκαταλ. εἰς συλλαβήν, \*συζ. δακτ. καταλ. εἰς δισσύλλαβον\*.  
 XIII κρητικός, ἐπίτριτος δεύτερος.

Anmerkung. Die römischen Zahlzeichen deuten die  $\kappa\omega\lambda\alpha$  an, die arabischen die  $\chi\rho\acute{o}\nu\alpha\iota$  und die griechischen die  $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ . 'I' bedeutet 'Ἰππόλυτος, A<sup>1</sup>B<sup>2</sup>A<sup>3</sup> = erster, zweiter, dritter Stoichos vom  $\theta\acute{\epsilon}\alpha\tau\omicron\nu$  aus bezeichnet durch die vordersten Theraponten. Die Flöte giebt das Thema, der Gesang die Variation durch + und ÷, bezeichnet durch  $\cup$ ,  $\cup\cup$  und  $\Lambda$ ,  $\bar{\Lambda}$ . [Über den mit Sternchen eingeschlossenen Worten steht mit Bleistift geschrieben:  $\acute{\alpha}\nu\theta\acute{\iota}\varsigma\ \beta\alpha\chi\epsilon\acute{\iota}\varsigma\ \acute{\alpha}\nu\theta\ \tau\rho\omicron\chi\alpha\lambda\omicron\nu$ ; Zeichen und Benennungen sind hier wie sonst ohne jedwede Änderung genau nach dem Manuscript mitgeteilt.]

Abkürzungen, deren ich mich gewöhnlich bedienen werde:

Mit Alpha bezeichne ich  $\Sigma\tau\omicron\alpha'$  und  $\Lambda\nu\iota\sigma\tau\omicron\alpha'$  zusammen, mit Beta  $\Sigma\tau\omicron\beta'$  und  $\Lambda\nu\iota\sigma\tau\omicron\beta'$  zusammen; mit 1. 2. 3. 4. U.-P. die 1. 2. 3. 4. Unterperiode, mit 1. 2. H.-P. die 1. 2. Hauptperiode; mit di. diplasisches, mit h. hemiolisches, mit is. isisches Geschlecht;  $\pi\acute{o}\varsigma$ , Syzygie mit  $\pi$ , Syz.; Beischritt, Vorschrift, Nachschritt mit B, V (v), N (n); Jambus, Trochäus mit J, T.; Pyrrhichius, Anapäst, Daktylus, Spondeus mit Py., A., D., S.; Pæon mit P (worunter ich alle 5-zeitigen Füsse begreife, vgl. Bachius Sen. p. 26 M. Jan in Rh. M. N. F. 46, 1891, S. 565. Anon. Ambros. bei Studemund Anecd. Var. Gr. I p. 228).

Aphrodite spricht den Prolog vom  $\theta\epsilon\omicron\lambda\omicron\gamma\epsilon\acute{\iota}\omega\nu$  (vgl. zum 5. Stasimon) herab, in dessen Mitte, auf 1, sie bis nahe zum Rand hervorgetreten ist. Sie ist die Gottheit, die in dem folgenden Drama ihre Herrschermacht offenbaren wird, was sie von dieser dominierenden Stelle aus verkündet.

Sie sieht den Hippolyt mit dem Chor der Theraponten von der Seite der Heimat hereinkommen. Ohne Flötenbegleitung, überhaupt ohne  $\kappa\rho\theta\acute{\iota}\varsigma$ , singt der Chor Hymnen, was sie spöttisch  $\lambda\acute{\epsilon}\lambda\alpha\kappa\epsilon\nu$  nennt; worauf sie zurücktritt und sich ganz  $\xi\kappa\omega\ \tau\acute{\omega}\nu\delta\epsilon\ \tau\acute{o}\pi\omega\nu$  entfernt (welcher Ausdruck nicht von dem Logeion beschränkt zu fassen ist, wie A. Müller 'Griech. Bthn.-Alt.' 151 A. 1 meint). Auch in der Höhe hätten der  $\kappa\omega\mu\omicron\varsigma$  und Hippolyt sie wahrnehmen können.

Hippolyt schreitet um 1 Stoichoslänge = 13 Engen, vor dem  $\kappa\alpha\tau\alpha\ \xi\upsilon\gamma\acute{\alpha}$  hinter ihm her schreitenden übrigen Chor, der eine gleiche Länge, nämlich die von 1 Stoichos hat. Die Mittelstelle im 1.  $\xi\upsilon\gamma\acute{o}\nu$ , die des Hippolyt, ist leer.

Das erste  $\xi\upsilon\gamma\acute{o}\nu$ , also vor demselben nur A<sup>a</sup> und A<sup>v</sup>, betreten die Parodos auf 79, wenn Hippolyt gleichzeitig 66 erreicht, nachdem er vorher allein eingetreten ist.

Man hört den Chor erst entfernter, indem er, aus der Chorthür Z unter dem bedeckten Gang hin nach der Treppe Z<sup>1</sup> gezogen und dann auf dieser zu der ansteigenden Fläche außerhalb der hölzernen Querwand über die Parodos hinaufgestiegen, dann weiter bis zu der Plattform außen vor den Eingang schreitet und dabei singt.

Was für Hymnen er singt, ist nicht gesagt. Hymnen sind Gedichte auf die Götter im allgemeinen. Jedenfalls sind es hier bekannte, denn wie sollte der Chor sonst sie so im Hereinmarsch singen können? Euripides hat hier auch keine speziell für diesen Fall gedichtet. Sie werden aber uralt sein; denn das Publikum wußte ja, daß das Stück im Heroenalter spielte. Da liegt es nun nahe, an homerische Hymnen zu denken, an solche, die wenigstens für uralt galten. Dem steht freilich im Wege, daß

diese Hymnen, Hymnen *katexochen*, stehend gesungen wurden; vgl. Christ 'Geschichte der griech. Litt.' S. 124. Immerhin aber wäre es doch nicht ausgeschlossen, sich vorzustellen, daß ein solcher Hymnus, Teile eines solchen Hymnus bei anderer Gelegenheit auch einmal schreitend vorgetragen wurden; wie man ja auch bei uns doch wohl einmal von einem freien Chor von Menschen einen Choral könnte im Schreiten singen hören.

Auf 8δ der Heimatseite steht die Bildsäule der Kypris, auf 20δ die der Artemis, hinter α. Beide sind wohl leicht transportable weißgefärbte Holzbilder; vgl. Wieseler 'Theat. u. Denkm.' zu III 18, S. 32<sup>a</sup> unten.

Der Chor kommt ἀγρόθεν, vom heimischen ἀγρός, denn in die Fremde ist der Jagdzug nicht gemacht worden. „Wirklich erstreckte sich das wald- und wildreiche Artemisgestade, von dem wir den Hippolyt herkommend denken müssen, auf der Hafenseite“; Barthold.

Hippolyt schreitet mit nicht achtender Gebärde bei Kypris vorüber, während A<sup>a</sup> und A<sup>v</sup> vom 1. ζυγόν auf 8 vor ihr stehen bleiben.

Von 79 bis 8 sind 71; von 66 bis 1 sind 65, und von da sind bis 7 jenseits 6; so daß mit 71 das erste ζυγόν bis an die Grenze des 1 Stoichoslänge in der Breite messenden Raums vor der Mitte, Hippolyt bis auf die letzte Reihe desselben, 7. 1. 7, kommt.

So viel, 71, messen 3 Hexameter, von denen 1 trochäisch, 2 spondeisch enden (24, 23, 24 = 71).

Hippolyt stimmt den ersten auf 66 an, nachdem er von 79 bis 66, ohne zu singen, schweigend, geschritten ist; während die Theraponten draußen V. 17 ἤγειται u. s. w. singen und mit der Schlußsilbe σα nach 79 hereintreten. Der vom αἰόλος begleitete Gesang beginnt mit dem Wort ἐξαρχουσα.

Die Parodos ist zwischen 79 und 80 durch einen Vorhang begrenzt. Derselbe hängt an der Eisodosseite an einer an der Parodos befestigten Stange; an der Mauerseite von Υ ist ein Vorsprung von 3 Spithamen, an dem eine gleiche Stange den Vorhang trägt. Er läßt sich zurückschieben, nach beiden Seiten, längs einer Querstange oben. Dies geschieht, beim Eintreten des 1. ζυγόν in einer Breite von 7 nach außen, nach der Eisodosseite. Das ζυγόν schreitet an der Eisodos entlang auf 15, 17, 1, Hippolyt auf 17. Der Boden der Parodos ist überall 13 breit, indem schräg vorspringende Hölzer an der Holzwand, die von dem Vorderende der 3/4 Säule von H nach dem Pfeiler bei Z<sup>1</sup> parallel mit der Außenmauer der Parodos und den Treppenstufen von Z<sup>1</sup> läuft, den Boden tragen, wo und jenachdem er über sie vorspringt. Indem der Anfangsschritt des 2. Hexameters nach innen, der des 3. nach außen gemacht wird, bleiben alle schließlich auf den Reihen 1, 17, 15.

Die Lexis hat 169 Zeiten, nach A. Kirchhoff, wenn γένεθλον, wie sonst, ∪ ∪ ∪, πολύχρυσον ∪ ∪ ∪ (Hecub. 492; Soph. Elektr. 9) und die Ultima von γένεθλον vor χαῖρε, von Διὸς vor καλλίστα, von οὐρανὸν vor ναεῖς, von οἶκον vor χαῖρε, von Ὀλυμπον vor παρθένων positione lang gemessen wird.

Die Vereinigung von *πότνια*, *πότνια*, *σεμνοτάτα*, *Ζανὸς γένεθλον* giebt der Anrede durch die Länge mehr Feierlichkeit, als wenn zwei kleinere Kola daraus gemacht werden. So erhalte ich 13 Kola.

169 ist das Quadrat von 13.

Vitruv V Praef., edd. Rose et Müller-Strübing, p. 104, sagt, daß Pythagoras und seine Anhänger *cybicus rationibus praecepta in voluminibus* geschrieben hätten, *constitueruntque cybum CCXVI (=  $6 \times 6 \times 6$ ) versus eosque non plus tres in una conscriptione oportere esse putaverunt . . . . hanc autem similitudinem ex eo sumpsisse videntur quod is numerus versuum uti cybus in quencunque sensum insederit, immotam efficiat ibi memoriae stabilitatem*. Natürlich entsprachen den Zahlengruppen Abteilungen des Sinns. Schauspielkunst, Orchesis kommen hierbei nicht in Betracht. Dann aber fährt Vitruv fort: *Graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum dividerunt spatia fabularum, ita partes cybica ratione facientes intercedimibus levant actorum (GH auctorum) pronuntiationes*. Ob ein Kubus bei Pythagoras aus lauter Einzelgruppen von je 6 Versen bestand und diese wieder in Gruppen von je 36 geordnet waren, ist nicht gesagt. Es könnten auch mehr, auch weniger sein. Jedenfalls ist *cybus* ein *corpus sex lateribus aequali latitudine perquadratum*; wenn es nun heißt *in quencunque sensum insederit*, so ist doch der *sensus* = *latus* = *Quadrat* =  $x^2$ . Ein gesamtes Buch ist nun aber nicht kubisch gegliedert, denn es heißt *non plus tres (cybos) in una correptione oportere esse putaverunt*.

Ähnliches findet sich nach Vitruv auch bei den griechischen Komikern, welche durch zwischengestellte chorische *cantica* die *spatia fabularum* teilten. Das wäre zu untersuchen. Von den Tragikern ist nichts gesagt. Warum nicht?

Auch die griechischen Komiker machten *partes cybica ratione*. Daß die *partes* zusammen einen Kubus bildeten, ist nicht gesagt. Nach Analogie des über die Pythagoräer Gesagten ist anzunehmen, daß nur die Teile je in sich kubisch waren; wieviel Teile aber, ob nur 3 höchstens, und ob  $6 \times 6 \times 6$  oder vielleicht auch mit einer andern Grundzahl gebildete, darüber ist nichts gesagt. Als Zweck ist bei den Komikern nicht eine Unterstützung des Gedächtnisses angegeben. Es ist vielmehr gesagt, daß so, bei der Herstellung von solchen Teilen durch die chorischen Unterbrechungen, eine Erleichterung der *pronuntiationes actorum* eintrete. Dieselbe würde jedoch freilich auch eintreten, wenn die getrennten *partes* nicht kubisch je in sich gegliedert wären. Aber warum schweigt Vitruv eben über die Tragiker, wo doch auch die Episodien durch die *μέλη* getrennt sind, also auch die *pronuntiationes actorum* erleichtert werden?

Vitruv nun will dem Beispiel der *maiores*, von denen dieses *naturali modo* observiert ist, folgen, doch nur insofern, als er *brevibus voluminibus* schreiben zu wollen erklärt, weil sein Stoff dunkel, schwer sei. Und ferner will er in *singulis voluminibus* Zusammengehöriges vortragen, *uti non sint quaerentibus sepeperatim colligenda*, daß die nach einem Gegenstande Suchenden ihn nicht erst an verschiedenen Stellen sammeln müssen (Reber). So weit

also ahmt er die Pythagoräer nach; daß er es auch in Zahlenverhältnissen thue, sagt er aber nicht.

Man könnte also fragen, wie es denn damit bei den Tragikern stehe? Eine Untersuchung darüber stelle ich nicht an. Ich beschäftige mich nicht mit den Episodien, sondern mit der Metrik und Orchesis des melischen Teils der Tragödie, speziell des Hippolyt, in ihrem Verhältnis zu einander, indem die Erörterung des Orchestischen dabei der eigentliche Zweck ist.

Der Jägerchor also (siehe oben) enthält  $169 = 13 \times 13$ , was nicht ein Kubus, sondern ein Quadrat ist. Den 13 metrischen Kola entsprechen 13 orchestische Kola, Wege; vielleicht ist der Name Kolon aus der Orchestik in die Metrik übergegangen. Durchschnittlich ist folglich jedes 13 Engen, d. i. 1 Stoichoslänge groß.

Diese durchschnittlichen Größen liegen in der Form ideeller Kola den wirklichen zu Grunde, welche aus jenen durch *παράλλαξις*, sich ausgleichendes  $+$  und  $-$ , gebildet sind. Das wirkliche Kunstwerk ist also nur als Variation vorhanden, indem das Thema, das rhythmische Thema, nicht, wie bei unseren Kompositionen, wirklich vorangestellt wird, sondern nur ideell vorhanden ist und aus der Variation gefunden werden muß. Dies gilt jedoch nur von dem Ganzen, indem im einzelnen auch Kola ohne *παράλλαξις* sich finden können, z. B. in unserm Jägerchor VI und VII. Auch finden schon im ideellen Thema mitunter Variationen der abstrakten *μεγέθη* durch ideelle *παράλλαξις* statt, um bestimmte Gruppierungen herzustellen, so zwischen I. XIII zu IV, V zu X, VIII zu IX.

Schol. ad Hipp. 58, Dindorf 1863, p. 83, 84 heißt es zu *ἔπειθ' ἄδοντες*: τοῦτο ἔνιοι μὲν τὸν Ἰππολύτῳ φασὶν ἄδειν. ἄμεινον δὲ τοὺς ἐπομένους τῷ Ἰππολύτῳ ἀπὸ τῶν κυνηγεσιῶν ταῦτα λέγειν . . . Ἄλλως. ὁ Ἰππολύτος ἡμῶν παρακελεύεται, ἢ ἀλλήλους προτρέπονται οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἥγουν οἱ συνεπόμενοι τῷ Ἰππολύτῳ κυνηγῆται. Der Auffordernde kann nur Hippolyt sein. Denn, ob man *ἔπειθ'* durch 'folgt' oder durch 'kommt mit' übersetzt, so ist es weniger naheliegend, daß jeder von vielen die Aufforderung, Artemis durch Gesang zu feiern, in gleicher Weise an die übrigen richtet, als daß der Vorzüglichste unter allen dies thut. In den Handschriften hat auch Hippolyt I. II. III. Barthold, Krit. Anhang, zu 58.

Darauf deutet auch das vorhergehende *ὑπισθόπους*, 54. Zwar hat Passow: „*ὑπισθόπους* hinterher gehend, folgend, dah. der Diener“. Allein aus den Stellen, die er anführt, ergibt sich die Verallgemeinerung = Diener nicht; und Stephanus sagt nur *pone gradiens, sequens*. Bei Euripides Hippol. 1179. 1180 hebt *ἔμα* = *simul* nicht die Vorstellung auf, daß die mit Hippolyt zugleich Schreitenden, wie es natürlich ist, hinter ihm herschreiten; ebensowenig hier in 54. In 1180 spricht auch noch der attributive Zusatz *φίλων* dagegen, daß *ὑπισθόπους* als dienend zu fassen sei. In Aesch. Choeph. 709, Wecklein, steht es in dem Zusammenhang, daß Orestes, der Herr, vorausgeht und anklopft (649; denn daß ein anderer als er den *κτύπον* mache, davon fehlt jede Andeutung. Er klopft eben selbst und ruft: *παῖ, παῖ*, so höre doch; und als der *οἰκίτης* antwortet: ich



höre schon, wer ist denn ὁ ξένος, der den Lärm macht, antwortet Orést mit *ἦκα καὶ φέρω*). Dann beginnt freilich Klytämnestra mit *ξένοι*, allein Orest antwortet ihr mit *ξένος*, *ἐγὼ μὲν* und führt das Gespräch, und Klytämnestra sagt darauf *κυρήσεις* zu ihm; er steht ihr also am nächsten. Ihn befiehlt sie dann auch zunächst in die *ἀνδρώνας* zu führen, und fügt erst hinzu: *δυσιστόπους δὲ τοῖσδε καὶ ξυνεμπόρους*. Dieser letzte Zusatz will nun nichts anderes sein als eine freundliche Bezeichnung, daß sie nicht bloß sein Gefolge, sondern auch überhaupt seine Reisegefährten seien; wie denn auch in *ξυν* durchaus nicht speziell der Begriff des Neben, sondern allgemein der der Verbindung, Gemeinschaft liegt.

Somit ist I an Hippolyt zu geben. Davon hängt aber inhaltlich der ganze fernere Satz ab, so daß Hippolyt I. II. III singt und schreitet.

Wozu er auffordert, ihm singend zu folgen, das muß er nun im Folgenden auch selbst thun. Jedenfalls also fällt auch noch IV dem Hippolyt zu. Die Symmetrie der Zahlen wird zeigen, daß es ihm allein zufällt.

Passend fallen dann sofort die Angeredeten ein, seinem Anruf an die Göttin sich mit Anruf anschließend. Auch sie müssen, wie er, nicht bloß singen oder schreiten, sondern singend schreiten.

Von IV an, IV—XIII, giebt E alles den Theraponten, alle andern Codd. alles dem XO., nur BC geben XI. XII. XIII dem Hippolyt. Kirchhoff 1855, 1869.

Die Bezeichnung XO, in Gegensatz zu dem Vorhergehenden tretend, bedeutet jedenfalls, daß nicht mehr Hippolyt allein singt. Ob er mitsingt oder ob die übrigen Mitglieder des Chors allein singen, ist daraus nicht zu ersehen. Das in Gegensatz tretende Ganze wird aber dabei als Chor aufgefaßt; dadurch wird angedeutet, daß es aus 15 oder, wenn nur in seinem aus den Folgenden bestehenden Teil gefaßt, aus 14 Personen besteht; denn der Euripideische Chor hat 15 Personen. Der *θεράποντες* sind also 14.

Es haben nun VI und VII je 13; und V. X, VIII. IX ergänzen sich mit 12. 14, 11. 15 zu je  $26 = 2 \times 13$ . Dies giebt die Ordnung: V, VI VII, VIII. IX, X; 12, 13. 13, 11. 15, 14; zusammen  $78 = 6 \times 13$ .

Mit I. II. III. IV aber = 12. 10. 11. 23 ergänzen sich XI. XII. XIII = 12. 14. 9, zusammen 56 und 35, zu  $91 = 7 \times 13$ .

Die letzten 3 Kola, XI. XII. XIII, gehören mithin mit den ersten 4, I. II. III. IV, zusammen, und da Hippolyt diese schreitet, so gebe ich ihm auch jene, so daß er 7 Stoichoslängen schreitet.

Den Chor nun also zu 15 angenommen, erhalten wir 3 Stoichen. Auf diese verteilen sich naturgemäß die 13. 13, 11. 15 zwischen den 12. 14.

Zu der Anrede Hippolyts an Artemis wird doch noch ein Gruß erwartet. Diesen spricht er in XI mit dem 1-maligen *χαῖρε* aus, während die Theraponten in V 2-mal *χαῖρε*, *χαῖρε* grüßen. Thut das nicht jeder Therapontenstoichos, so thut es doch für alle der betreffende, der V vorträgt, indem von dem eine Einheit bildenden Satz V—X jeder Stoichos das Betreffende namens aller Theraponten vorträgt.

Vielleicht stand in einem frühern Exemplar XO. vor IV und war dies so gedacht, daß die Aufforderung I. II. III von Hippolyt gesungen werde, alles übrige, die Ausführung des Geforderten, von der Gesamtheit, doch nicht so gemeint, als werde jedes darin von allen gesungen; alle *ἑπονται*, Hippolyt mit den andern, die andern mit Hippolyt, doch so, daß das Mitschreiten der andern ein Folgen, sein Mitschreiten ein Voranschreiten ist. Daß nun er allein IV habe, ward ungenauerweise nicht angegeben, indem er eben vorher angegeben war und in IV nach I. II. III fortfährt. Das bloße allgemeine XO. trat an die Stelle von der allgemeinen Angabe und einer Spezialangabe für IV, welche letztere ein bloß wiederholtes 'ΙΠΠ. hätte sein müssen. Der Gegensatz von Aufforderung und Ausführung in I—III, IV—XIII war vor allem zu bezeichnen. Und wenn nun sofort vor V das ΘΕΡ. stand, so folgte daraus, daß nicht ΘΕΡ., also daß 'ΙΠΠ. IV habe. Vor XI war dann 'ΙΠΠ. wiederholt. ΘΕΡ. bezog sich auf V—X, 'ΙΠΠ. auf XI—XIII. Davon behielten dann die späteren Abschreiber nur dieses oder jenes bei.

Die Zahl des *βάσεις* beträgt zusammen  $\nu\beta', \delta'$  in jedem Kolon durchschnittlich, verändert durch *παρὰλλαγαί* in II. III. IV zu  $\gamma'\gamma'\zeta'$ , wodurch die Zugehörigkeit von II. III und von IV zu einem und demselben Tänzer eine fernere Bestätigung erhält.

Ein Einzug *καθ' ἓνα* steht außer Frage, da ein *κῶμος* doch nicht so zu denken ist.

*Ἀνὰ πέντε* aber kann der Chor auch nicht einziehen. Dann würden 5 Reihen neben einander gehen, in der von jeder 3 Personen hinter einander gingen, oder, anders ausgedrückt, 3 hinter einander, in jeder 5 neben einander. Wohl aber *κατὰ τρεῖς*. Dann ziehen umgekehrt 3 Reihen neben einander, in jeder 5 hinter einander, oder, anders ausgedrückt, 5 hinter einander, in jeder 3 neben einander.

Es lassen sich nämlich die 3 Kolenpaare V. X, VI. VII, VIII. IX symmetrisch nur an 3 und nicht an 5 Reihen verteilen. Die 3 Reihen aber müssen neben, nicht hinter einander gehn. Denn da diejenige, die V erhält, dann bis X stehen bleibt, so müßten, wenn die 3 Reihen hinter einander gingen, die andern beiden dann durch die erste hindurch ziehen, weil VII auf VI, und IX auf VIII unmittelbar folgt. Das aber wäre doch wenig angemessen. Anders ist es, wenn die 3 Reihen neben einander gehen. Dabei geniert nachher in unserm Tanz keine die andere, und es läßt sich das auch sonst sehr zweckmäßig einrichten. Dann kann nämlich der erste Stoichos, der beginnt, der neben der Skene sein, darauf können der mittlere, dann der an der Seite des Theatrons je sein Doppelpaar von Wegen unverdeckt ziehen, endlich kann wieder der erste, der neben der Skene, seinen zweiten Weg ziehen, indem er auf jedem seiner 2 Wege teilweise verdeckt, teilweise unverdeckt ist. Eine so unverdeckte Weise, wobei die Stoichen einander möglichst wenig dem Publikum verdecken, ist in andrer Weise nicht erreichbar.

Hippolyt fungiert als Koryphäus. Als solcher bekommt er auch bei

dieser Anordnung, wo er voraufgeht, τὴν ἐντιμοτάτην χώραν in der Mitte, nämlich hier den des 1. ζυγόν. Der Einzug auf dem Logeion findet hier, wie in der bei Photius v. τρίτος ἀριστεροῦ beschriebenen Weise auf der Thymele, κατὰ ζυγὰ statt. Doch mit dem Unterschied, daß der Koryphäus bei Photius im Oblongum sich befindet, auf der Theatronseite, hier aber Hippolyt, der als solcher fungiert, voraufzieht. Dort eignet im linken Stoichos, hier im vordersten Zygon dem Führer die mittlere στάσις. Hier aber ist sie beim Einzug leer, von ihm nicht eingenommen. Wie weit geht er voran? Das Oblongum ist gewissermaßen geöffnet, wird es geschlossen werden, Hippolyt zuletzt an die leere Stelle treten?

Nach Obigem schreitet der innere Stoichos, der an der Scenenseite, V und X, 12 und 14, der mittlere VI und VII, 13 und 13, der äußere, der an der Theatronseite, VIII und IX, 11 und 15. Schritte jeder sein erstes Kolon vorwärts, sein zweites zurück, so würde zuletzt der mittlere wieder auf seiner Stelle stehen, der innere um 2 dahinter, der äußere um 4 dahinter, und zwar in jedem jedes Zygon. Schreitet aber jeder seine beiden Kola vor, so stehen zuletzt alle Zyga wie zu Anfang neben einander. Jenes ist unsymmetrisch, dieses symmetrisch für die Schlusstellung. Somit schreitet jeder Stoichos seine beiden Kola vor. Ein Oblongum, wie zu Anfang, werden sie dabei bilden, wenn die Seitenschritte so geführt werden können und geführt werden. Dies ist der Fall.

Hippolyt dagegen hat 7 Wege. Wenn nun das Oblongum 2 Wege vorwärts kommt, so lassen sich jene 7 Wege in 2 vor, 2 zurück, 2 vor, 1 zurück gliedern, so daß er zuletzt ebenso weit von der ursprünglichen Reihe des 1. Zygon vorwärts steht, wie seine Parastaten darin, nämlich 26, wenn jeder seiner Wege thematisch 13 mißt. Und den leeren Mittelplatz darin wird er einnehmen, wenn ihn seine Seitenschritte so führen. Dies ist das zu erstrebende und auch erreichbare Ziel.

Die Dekoration ist zu der Orchesis symmetrisch eingerichtet, wenn die πύλαι 13 breit sind, 7. 1. 7, der Palast 39, 20. 1. 20, und Kypris bei den πύλαις (101 πύλαισι σαῖς ἐφίστηκεν), Artemis gegenüber, auf 20 steht. Dies wird sich nachher im einzelnen bei diesem Jägertanz zeigen und sich bei aller fernerer Orchesis bewähren, namentlich auch in der 13 breiten Aufstellung des Sängerstoichos in der Thymele, der Mittelthür gegenüber. Kypris steht auf der Heimatseite, Artemis auf der Fremdenseite.

Hippolyt kommt, in der Linken den Jagdspieß (Sittl 'Die Gebärden der Griechen und Römer', 1890, S. 188 A. 7), in der Rechten den Kranz 73. 74: σοὶ τόνδε πλεκτόν στέφανον ἐξ ἀκηράτου | λειμῶνος, ὃ δέσποινα, κοσμήσας φέρω. Ohne Gruß, mit abgewendetem Haupt, geht er bei der Bildsäule der Kypris auf 8 vorüber. Der Inhalt des von ihm dabei gesungenen Hexameters ἀθανάτων βουλὴ τε καὶ ἔργα σιν ἔξοχ' ἀρίστους (die παιδὸς der Αἰτώ) ist kränkend für Kypris. Die θεράποντες singen dasselbe, machen aber mit einer gewissen Scheu damit Halt auf 8.

Seitwärts nehmen die 3 Stoichen ihre στάσεις so weit von der Dekoration, daß sie nachher bei der Bekränzung der Artemis in eine dazu

passende Aufstellung sich formieren können (s. u.). Sie schreiten daher den ersten Hexameter auf ι, ιγ, ις, den zweiten auf η, ια, ιδ, den dritten wieder auf ι, ιγ, ις, Hippolyt bez. auf ιγ, ια, ιγ.

So stehen sie also beim Beginn des Chors, jenseits Hippolyt auf 7 ιγ, diesseits die Theraponten des 1. Zygons auf 8 ι, (ιγ), ις u. s. w., die Zyga in jambischen Abständen bis 20 ι, ιγ, ις. Ich benenne die 5 Zyga ΑΒΓΔΕ hinter einander und darin die 3 Choreuten von der Theatronseite her Α<sup>α</sup> Α<sup>β</sup> Α<sup>γ</sup> u. s. w., so daß Hippolyt = Α<sup>β</sup> ist.

Am Ende des τρίτος, sc. πούς, τροχῆος, vom letzten Hexameter standen sie diesseits der 7. 1. 7, Hippolyt auf 8, Α<sup>α</sup> Α<sup>γ</sup> auf 21, unmittelbar vor der Thür und dem Palast, und schritten dann, mit dem übrigen Teil des Hexameters, 13, καὶ ἐργασίῃ ἔξοχ' ἀρίστους, Hippolyt bis 7 hinüber, Α<sup>α</sup> Α<sup>γ</sup> bis 8, so daß Ε<sup>α</sup> Ε<sup>β</sup> Ε<sup>γ</sup> auf 20 standen, d. h. Hippolyt jenseits am Ende der Thür, Ε<sup>α</sup> Ε<sup>β</sup> Ε<sup>γ</sup> diesseits am Ende des Palastes.

Von da beginnt nun der Chortanz.

I. Ἐπεσθ' ἄδοντες ἔπεσθε. Anaphorisch mit dem drängenden ἔπεσθ' ἔπεσθε treibt Hippolyt die zögernden Theraponten an, weiter, zur Bekränzung der Artemis, zu schreiten; zu dem etwaigen Winken mit der Hand — er hat übrigens in der Linken den Jagdspieß, in der Rechten den Kranz — vgl. Sittl 'Gebärden der Griechen u. Römer' S. 215/6 und Anmerkungen; Ovid. Amor. III 1, 13. Ihr Zögern zeigt sich dann auch sofort wieder in dem 1-maligen καλλίστα, seinem doppelten καλλίστα, καλλίστα nachher gegenüber, nachdem sie, etwas erschreckt, zuerst χαῖρε, χαῖρε, in augenblicklichem Gehorsam, laut gesungen haben. Es sind jugendliche Personen, seine παῖδοι, 108 (von der Wurzel ἐπ, Curtius 'Griech. Etym.'), andere als die ἡμεῖς, unter denen sich der οἰκέτης 114 gegenüber den νέοι begreift. Die Älteren sind wohl zu seinem Empfang herausgetreten. Er beginnt I mit keinem Seitenschritt, weil der Hexameter vorher nicht ein Teil dieses Chortanzes ist. Da er sich aber der Artemis nähern will, so sind πόδες mit Seitenschritten anzunehmen. So besteht denn I aus päonischen πόδες, einem 1. Epitrit und 3. Päon. Hippolyt kommt nach η, um 2 Engen seitwärts über das ζυγόν und ganze Oblongum hinaus, wie dieses vorher von ι, ιγ, ις bis η, ια, ιδ seitwärts kam.

II. III τὰν Διὸς οὐρανίαν | Ἀρτεμιν ᾗ μελόμεσθα. Vgl. unten zu X. XI das Allgemeine, was sich mit der hier vorweggenommenen Ausführung des Einzelnen zum Beweis ergänzt. Mit τὰν schreitet H., nach 19 gelangt, bei der Bildsäule der Artemis auf 20 vorbei, indem er mit der Rechten, den Kranz in ihr haltend, dahin zeigt. Dabei schreitet er einen feierlichen Daktylus, nach welchem er in einer 3-zeitigen Pause, die von Flötenspiel ausgefüllt ist, verehrend noch stehen bleibt. Es folgt ein ἀπλοὺς βακχείος ἀπὸ τροχαίου, einer der ἑτεροὶ μικτοὶ Arist. Quint. M. p. 39. 40, dort als δάκτυλος κατὰ βακχείον τὸν ἀπὸ τροχαίου bezeichnet, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως. Vgl. von mir: 'Die orchestische Eurhythmie der Griechen', 1873, II 1, S. 13. 15. Er hat in der Mitte einen Seitenschritt, womit der Jambus vom Trochäus absetzt. H. zeigt nach der Periakte, wo

Artemis als Sichel, als Mondgöttin zur Zeit des schon sinkenden Tages dargestellt ist. So ist τὸ πᾶν auf dieser Periakte dargestellt und als Zeit, in der das Stück spielt, die des sinkenden Tages bezeichnet, zu der Hippolyt von der Jagd heimkehrt. Vielleicht stand außerdem der Vollmond am Tage der 1. Aufführung am Himmel; was sich möglicherweise durch astronomische und historische Kombination ausmachen ließe. Vgl. A. Mommsen 'Heortologie' S. 389. 390. 391. 396. Mindestens bis 393 v. Chr. beschränkten sich nach Inschriften die Tragödienaufführungen in Athen auf die großen Dionysien; Köhler in Mitteil. des Archäol. Inst. III 137. Vgl. auch Rohde in Rhein. Mus. N. F. 1883 S. 260, Scenica. Mit dem μικτός wendet sich H. nach dem Freien, nach der Theaterseite, und zeigt mit δειξίς bei οὐρανὸν nach dem Himmel. Hinter dem thematischen abstrakten Maß von  $2 \times 13$  bleibt er in I um 1, in II um 3, zusammen in I. II um 4 zurück.

Absichtlich betont er das οὐρανὸν. Artemis ist die echte Urania, nicht Aphrodite, die vielmehr πάνδημος im üblen Sinn ist. Wilamowitz 'Hippolyt' 41. 42. Preller<sup>4</sup> 354 ff. 383.

Diese 4 schreitet er dann in III bei Ἀρτεμιν bis 33, wieder nach der Periakte zu und dahin blickend. Dann kehrt er, nach vollendeten  $2 \times 13$  Engen des 1. seiner Wegepaare, um. Er thut den anfangenden Seitenschritt des Jambus, dessen Länge hindurch er pausiert, nach der Periakte zu, sowie dann den des Daktylus nach der Bildsäule zu, wenn er in der Pause der Jambuslänge umgekehrt ist. So kommt er mit III bis 26, wo er 6 Engen vor 20 zurückbleibt.

Zur Bedeutung des daktylischen ποὺς, der in II. III mit dem μικτός δάκτυλος verbunden war, wie sogleich in IV ein isischer ποὺς im einzelnen mit einem diplasischen im einzelnen, beide Arten je zu einer isischen Syzygie zusammengesetzt, vgl. Quintil. Inst. IX 135—6: *Argumenta acria et citata pedibus quoque ad hanc naturam accommodatis utentur, non tamen ita ut trochaeis, qui celeres quidem, sed sine viribus sunt; verum iis, qui sint brevibus longisque mixti, non tamen plures longas quam breves habeant.* (136:) *Illa sublimia spatiosas clarasque voces habent; amant amplitudinem dactyli quoque ac paeonis, etiamsi maiore ex parte syllabis brevibus, temporibus tamen satis pleni.* [Kleine Lücke.]

Die 6 Kola der Theraponten sind in 3 des Hauptsatzes, der Anrede, und 3 des Nebensatzes gegliedert. Jene 3 sind Dochmiaker, diese 3 aus je 2 μικτοὶ ῥυθμοί, Arist. Quint. M. p. 39. 40, zusammengesetzt. Von den 3 und 3 gehören 2 und 2 in unmittelbarer Folge als Wegepaare zusammen, VI. VII und VIII. IX, während das erste und letzte, V und X, getrennt sind. So ist die Ordnung a, b b, c c, a; oder a a<sup>1</sup> a<sup>1</sup>, b<sup>1</sup> b<sup>1</sup> b. V beginnt sinkend — u, VI. VII steigend — u. VIII. IX sind je ein ἀπλοὺς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου, X ist ein ἀπλοὺς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου.

V. χαῖρε χαῖρέ μοι ὦ κόρα. Der innere Stoichos beginnt (s. o.). Er kann sich auch mit dem Gruß am meisten der Artemis nähern. Alle Seitenschritte gehen nach ihr hin. Die Lexis ist wie das Metrum gegliedert:

χαῖρε \_ \_ , χαῖρέ μοι \_ \_ \_ , ὦ κόρα \_ \_ \_ . Beim Anfang stand A' zögernd vor Kyprios auf 8, jetzt bleibt E' da stehen.

VI. VII. Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διὸς | καλλίστα πολὺ παρθένων. Die Lexis ist auch hier wie das Metrum gegliedert: Λατοῦς \_ \_ , Ἄρτεμι \_ \_ \_ , καὶ Διὸς \_ \_ \_ ; καλλίστα πολὺ \_ \_ \_ \_ , παρθένων \_ \_ \_ . Ἄρτεμι wird nach der Bildsäule zu, καὶ Διὸς nach dem Freien zu, καλλίστα wieder nach der schönen Bildsäule zu geschritten. Δ<sup>β</sup> steht auf 11 vor Ἴτπ., A<sup>α</sup> auf 8 vor E' und Kyprios.

VIII. IX. ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν | ναλεῖς εὐπατέρειαν αὐλάν . . . [Kleine Lücke.]

Analog ist auch das 2. dieser beiden Kola verlängert, das 1. verkürzt. St.<sup>α</sup> steht nun neben St.<sup>β</sup>.

X. Ζηνὸς πολύχρυσον ὄκλον. Die Jamben malen das Ansteigen in die Himmelshöhe, die Trochäen das Sich weithin dehnen. In VIII. IX standen die Jamben am Ende, doch in beiden beide mit gedehnten Längen, und in IX noch mit einer folgenden langen Senkung, λάν.

Die Theraponten bilden ihr früheres Oblongum, mit geöffnetem Mittelplatz von A<sup>β</sup>, auf 20—8.

Hippolyt schaute ihrem Tanz auf γ 11 zu. Auf einem höheren Jagdkothurn, als sie, ist er, auch hinter ihnen, dem Publikum in besonderem Grade sichtbar. In der Verehrung der Artemis nun zurückstehend, schreitet jetzt auch er weiter vor.

XI. XII. XIII. χαῖρέ μοι, ὦ καλλίστα | καλλίστα τῶν κατ' Ὀλυμπον | παρθένων, Ἄρτεμι. Diese 3 letzten Kola sind antithetisch zu den 3 ersten gebaut. Dies zeigt sich zunächst in XIII und I. XIII besteht aus Kretikus \_ \_ \_ und 2. Epitrit \_ \_ \_ für \_ \_ \_ \_ ; I aus 1. Epitrit und 3. Päon: also thematisch \_ \_ \_ , \_ \_ \_ \_ zu \_ \_ \_ \_ , \_ \_ \_ \_ . Auch wird im besondern sonst das Wort παρθένων in XIII in umgekehrter Richtung, wie dasselbe Wort in VII, geschritten; vielleicht hatte dabei auch die Melodie eine deutliche Antithesis. Das Thema von IV ist \_ \_ \_ \_ \_ , \_ \_ \_ \_ \_ . Dem \_ \_ \_ \_ \_ entspricht der Schluß von III \_ \_ \_ \_ \_ und XII \_ \_ \_ \_ \_ für \_ \_ \_ \_ \_ . In IV ist ein größserer Zusatz hinten, der auf Ausgleichung mehrerer kleiner Minus in anderen Kolen hinweist. Zunächst so auf XIII und das korrele I. Hier sind päonische, besonders epitritisch-päonische Zeiten weggefallen; in I am Ende 1, indem \_ \_ \_ \_ nicht mit τελευτάλα μακρά gebildet ist, nicht \_ \_ \_ \_ , und in XIII am Ende 4, indem \_ \_ \_ \_ für 2. Epitrit mit Nachschritt steht, \_ \_ \_ \_ , \_ . Diese Ergänzung, Ausgleichung in IV wird deutlicher, wenn der Schluß \_ \_ \_ \_ auch als Epitrit, als 2. Epitrit, \_ \_ \_ \_ , mit Seitenschritt in der Mitte behandelt wird.

So haben wir dann schräge im Innern von I. IV. XIII und in VI. VII. VIII, VIII. IX. X. Sollten in II. III und XI. XII solche fehlen? Zum aufgeregten Charakter dieses kleinen Chors passen sie, der nicht bloß eine Feier der Artemis ist, sondern diese Feier mit einem polemischen Charakter verbindet. Auch scheint der Gegensatz οὐρανίαν Ἄρτεμιν zu den Längen von καλλίστα καλλίστα auf eine metrisch-orchestische Antithese zu deuten.

Von den 6 Kolen der Theraponten nun enthalten die Dochmiaker V. VI. VII je 1 hemiolischen Fuß, das eine Element von I. XIII, und in IV ist am Ende ein Epitrit, das andere Element von I. XIII. Sollte vielleicht in IV das andere schräge Element der 6 Therapontenkola, ein schräger ποὺς μικτός, wie VIII. IX. X einen solchen enthalten, sich auch finden, und dieses schräge Element (6 und 4 hinten in IV) eins von 2 Elementen der Kola II. III und X. XI sein? Dazu stimmt alles im einzelnen, wie es oben ausgeführt ist. Jenes Einzelne und die hier eben entwickelte Symmetrie der Kola zu anderen Kolen zusammen bilden den Beweis dafür. Giebt sich nun καλλίστα, καλλίστα in XI. XII als daktylisch, katalektisch und prokatalektisch εἰς συλλαβήν, so fasse ich vorher und nachher χαῖρε μοι ὦ und τῶν καὶ Ὀλυμπον als je einen δάκτυλος κατὰ βακχεῖον, τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως Arist. Quint. 39. 40 M. (26, 23. 24 Jahn). Antithetisch steht dann der δάκτυλος κατὰ βακχεῖον, τὸν ἀπὸ τροχαίου in II. III in der Mitte, οὐρανίαν und prokatalektisch Ἄρτεμιν, während dann vorher und nachher das daktylische Element steht, τὰν Διὸς probrachykatalektisch mit Ausfall eines Daktylus aus der Syzygie in Lexis und Orchesis, durch Flötenspiel in der Pause jeder beiden ἐνθιμιζόμενα verdentlicht, und ἃ μελόμεσθα als Syzygie, katalektisch εἰς δισσύλλαβον.

Das χαῖρε schreitet H. grüßend nach Artemis hin, den Seitenschritt auch nach der Bildsäule hin, dann den Jambus μοι ὦ weiter, doch mit ehrfurchtsvollem Seitenschritt von ihr sich dabei etwas zurückhaltend. Das erste καλλίστα schreitet er dann nach ihr, vor ihr vorüber, das zweite, mit δεξις zum Olymp, weiter und nach dem Freien zu; bei Ὀλυμ macht er die Wendung auf 33 und thut den weiten Nachschritt auch nach dem Freien hin, πον. Daß das durchschnittliche abstrakte μέγεθος 13 beträgt, wird angedeutet, indem nach der 1. Kürze von πον der linke Fuß nachgesetzt wird. H. zeigt dabei nach allen Seiten zum Olymp; unter παρθένων ist Aphrodite in kränkender Weise eingeschlossen, indem das Wort hier überhaupt junge Weiber bedeutet. Auch das folgende, XIII, wird nach dem Freien hin dargestellt. Zuletzt wendet sich Hippolyt, in seine χώρα auf 20 im 1. ξυγόν eintretend, mit dem Seitenschritt bei μὲ der Bildsäule auf 20 zu.

Das Oblongum steht nun geschlossen da, vor Artenis angelangt. Alle 15, Hippolyt und die 14 Theraponten, setzen ihre Jagdspieße auf einmal nieder, mit deutlichem Schall abschließend.

Von den  $+ 10$  in IV,  $23 = 13 + 10$ , dienen 6 zur Ausgleichung der  $\div 6$  vorher in der Gruppe I. II. III, bis Ζανὸς γέ, die übrigen 4, νεθλον, zur Ausgleichung der  $\div 4$  in der letzten Gruppe XI. XII. XIII, nämlich in XIII  $9 = 13 \div 4$ , während XI. XII mit 12. 14 sich ausgleichen. Die  $+ 4$  in IV machen mit XI. XII bis Ὀ, eingeschlossen, die Wegestrecke von 8—33 aus, worauf dann die übrigen 4 von XII, λυμπον, nebst XIII, diejenige von 33—20 ausmachen.

An βάσεις haben II. III je  $\div \alpha'$ , IV  $+ \beta'$  durch dieselben παραλλαγὰι erhalten, die in den Zeiten, Engen stattfanden; wie oben entwickelt ist.

Die Prokatalexen und Katalexen werden von den Zuschauern leicht daran erkannt, daß beim Schlußschritt des bezüglichlichen Kommas dann nachher sogleich rasch der andere Fuß nachgezogen und neben den gesetzt wird, der soeben den letzten Schritt that, um dann den folgenden Fuß mit dem bezüglich erforderlichen Schritt neu anzufangen.

Die Verschiedenheit der Formen *Ζανός* und *Ζηνός* in IV und X hängt wohl damit zusammen, daß Hippolyt, der überhaupt viel volle Vokale in IV hat, das feierlichere  $\alpha$  tiefer, die Theraponten das minder feierliche  $\eta$  höher singen sollten.

Daß Hippolyt beginnt und schließt, die Theraponten in der Mitte agieren, giebt eine angenehme Abwechslung. Hippolyt hat 3 Kola der preisenden Aufforderung, 1 Kolon der preisenden Anrede, 3 Kola des Grußes und preisender Anrede. Die Theraponten singen mit in einander sich verschlingenden Gedanken Gruß, preisende Anrede, Preis.

Zu Anfang steht auf der Seite der Heimat das vorderste Zygon auf 8, das hinterste auf 20, zu Ende auf der Seite der Fremde das vorderste auf 20, das hinterste auf 8. Seitwärts ist das Oblongum von  $\iota$ ,  $\iota\gamma$ ,  $\iota\epsilon$  nach  $\eta$ ,  $\iota\alpha$ ,  $\iota\delta$  gekommen.

Zwischen 20—8 und 8—20 liegt die *μέση θύρα* 7. 1. 7. Kypris steht auf 8 diesseits, Artemis auf 20 jenseits, dies in der Richtung der Wege verstanden. Wir werden noch viele Bestätigungen dafür finden, daß 13 Spithamen, die Länge eines Stoichos der Tragödie, das Grundmaß ist, worauf in ihr die Einrichtung des Aufführungsplatzes und der Dekoration zurückging. Vgl. Vitruv p. 12, 14 ff.

Die Ordnung ist schon gleich in diesem Jägerchor und später durchweg antithetisch. Vgl. Hephaest. Gaisf.<sup>2</sup> I 117; 127/8. Doch ist die Antithesis nicht von Vers zu Vers, Kolon zu Kolon zu verstehen. Sie besteht zum Teil auch so im einzelnen; doch im großen aus Gruppen, Arten und Längen der Metra, und sonst in mannigfaltiger Weise.

Die *παράλλαγαι* sind teils dem Ausdruck förderlich, teils geben sie symmetrische Stellungen. Die 3 Wege der Aufforderung sind so verkürzt, daß bei  $\tau\acute{\alpha}\nu$  vor der Bildsäule vorbeigeschritten, bei *Ἀρτεμιν* nach der Periakte geschaut wird, bei  $\xi$  *μελόμεσθα* sich die Rede an die Bildsäule richtet und der Seitenschritt bei *πόντια* eben dahin geht, während bei unveränderter Länge von I und II dann mit diesem Wort Hipp. sonderbarerweise sich von Artemis auf 20 entfernen würde. IV ist so verlängert, daß er mit den letzten 4 Engen wieder auf sie zuschreitet. V ist um 1 verkürzt, so daß  $E^a$  auf der Reihe des 1. *ζυγόν* vor  $A^v$  stehn bleibt.  $A^p$ , Hipp., ist durch die  $\vdash$  4 in IV nach 11 gekommen, so daß  $\Delta^p$  nach vollendetem Wegepaar auf 11 vor ihm steht. Analog steht Hipp. zum äußern und innern Stoichos, darin zu  $\Delta^a$  und  $\Delta^v$  nach den vollendeten Wegepaaren derselben. Durch seine Stellung auf 11 wird es dann ferner bewirkt, daß H. mit *καλλίστα* XI vor der Bildsäule vorbeischreiten kann (wodurch mit diesem Lob auch dem Verfertiger der Bildsäule eine Schmeichelei



gesagt wird) und daß er nachher in XII die besprochene Wendung nach dem Olympeinher bei τῶν κατ' Ὀ | λυμπον machen kann.

Die Textesworte καλλίστα, χαῖρέ μοι ὦ καλλίστα καλλίστα waren dem Dichter so zu sagen in den Mund gelegt, wenn er in kränkendster Weise den Hippolyt sich an der Göttin der Schönheit und Liebe wollte verständigen lassen. Damit war der Anlaß zur Bildung des Metrums in XI und ferner in XII und sodann II. III gegeben.

Nunmehr schwenkt sich der Chor so, daß er vor der Bildsäule der Artemis, die bekränzt werden soll, zu stehen kommt; was sich etwa in folgender Weise, in lauter jambischen Schritten vorstellen läßt.

Nachdem 'I. ein ἐνδοσίμων gegeben hat, schreiten

zugleich { St.<sup>α</sup> in ιδ von 20. 17. 14. 11. 8 nach 23. 20. 17. 14. 11 vor  
St.<sup>γ</sup> „ η „ „ „ „ „ „ „ 17. 14. 11. 8. 5 zurück  
Rhomboid 5. 3 von ιδ 23 bis η 5.

zugleich { B<sup>α</sup>Γ<sup>α</sup>Δ<sup>α</sup>Ε<sup>α</sup> in 20. 17. 14. 11 von ιδ nach κ  
B<sup>β</sup>Γ<sup>β</sup>Δ<sup>β</sup>Ε<sup>β</sup> „ 17. 14. 11. 8 „ ια „ ιξ } Rhomboid 4. 3 von  
B<sup>γ</sup>Γ<sup>γ</sup>Δ<sup>γ</sup>Ε<sup>γ</sup> „ 14. 11. 8. 5 „ η „ ιδ } κ 20 bis ιδ 5.

zugleich { B<sup>α</sup>Γ<sup>α</sup> in κ von 20. 17 nach 23. 20 } Rhomboid  
B<sup>β</sup>Γ<sup>β</sup> „ ιξ „ 17. 14 „ 20. 17 } der BΓ 3.2 von κ 23 bis ιδ 14  
B<sup>γ</sup>Γ<sup>γ</sup> „ ιδ „ 14. 11 „ 17. 14 } „ ΔΕ „ „ „ 14 „ „ 5.

zugleich { B<sup>α</sup> in 23 von κ nach ιξ } Rhombus der ABΓ, 3. 3, von κ 23 bis  
B<sup>β</sup> „ 20 „ ιξ „ ιδ } η 17. (Bei der Unterscheidung von  
B<sup>γ</sup> „ 17 „ ιδ „ ια } Rhombus und Rhomboid ziehe ich  
zugleich { Γ<sup>α</sup> „ κ „ 20 „ 23 } nicht die Länge der Seiten, sondern  
Γ<sup>β</sup> „ ιξ „ 17 „ 20 } nur die Zahl der sie bildenden Per-  
Γ<sup>γ</sup> „ ιδ „ 14 „ 17 } sonen in Betracht.)

zugleich { A<sup>β</sup>B<sup>β</sup>Γ<sup>β</sup> in 20 von ια, ιδ, ιξ nach η, ια, ιδ } Quadrat der ABΓ, 3. 3,  
A<sup>α</sup>B<sup>α</sup>Γ<sup>α</sup> „ 23 „ ιδ, ιξ, κ „ ια, ιδ, ιξ } auf η, ια, ιδ und 23.  
zugleich A<sup>α</sup>B<sup>α</sup>Γ<sup>α</sup> „ „ „ ια, ιδ, ιξ „ η, ια, ιδ } 20. 17.

zugleich { Δ<sup>α</sup> in κ von 14 nach 17 }  
Δ<sup>β</sup> „ ιξ „ 11 „ 14 } schräge Reihe  
Δ<sup>γ</sup> „ ιδ „ 8 „ 11 }

zugleich { Δ<sup>α</sup> „ 17 „ κ „ ιξ } gerade „  
Δ<sup>γ</sup> „ 11 „ ιδ „ ιξ }

zugleich Δ<sup>α</sup>Δ<sup>β</sup>Δ<sup>γ</sup> „ ιξ „ 17. 14. 11 nach 23. 20. 17 gerade Reihe

Oblongum der ABΓΔ, 4. 3 auf η, ια, ιδ, ιξ und 23. 20. 17.

zugleich { E<sup>β</sup> in 8 von ιξ nach κ  
E<sup>γ</sup> „ 5 „ ιδ „ ιξ  
E<sup>γ</sup> „ 5 „ ιξ „ κ

zugleich E<sup>α</sup>E<sup>β</sup>E<sup>γ</sup> „ κ „ 11. 8. 5 nach 23. 20. 17. Oblongum der ABΓΔΕ,  
5. 3, auf η, ια, ιδ, ιξ, κ und 23. 20. 17.

Nachdem nun 'I. auf η 20 die Worte σοὶ τόνδε — κόμης 73—82 gesprochen hat, indem er bei τόνδε den Kranz hoch hält, bei ὦ φιλῆ δέσποινα

χρυσίας κόμης sich hinbewegt und ihn zum Bekränzen höher hebt, schreitet er, mit ἀνάδημα δέξαι 83, in 20 von η vor α bis γ hinter α zu der Statue 9 Engen vor und bekränzt sie; auch die Linke mit dem Spiels zugleich in verehrendem Gruß erhebend, Sittl a. a. O. S. 188. 189 Anm. 7. Zum Sinn des Vorhergehenden vgl. Medea 436. 437. 819ff. Kalkmann 'De Hippolytis Euripideis' p. 4—8. Auf γ hinter α spricht 'I., ehrfurchtsvoll vor Artemis stehend, das Folgende bis ἀμείβομαι.

Da nach der ἰδρυσίς Artemis in ihrem Bilde ist, so kann hier, wo zwar keine ἰδρυσίς stattfindet, aber doch eine Statue vor Augen steht, Hippolyt bei einem analogen Gefühl, wie die Verehrung eines Kultusbildes im Tempel, nicht wohl ὄμμα δ' οὐχ ὀρώων τὸ σόν zur Statue reden. Ich denke, er wendet sich bei dem Penthemimeres κλύων μὲν ἀνδρῆν, 86, nach der Seite der Fremde wie horchend hin und schreitet von γ 20 nach β 28 mit 8 Engen, hinter α, dann mit ὄμμα δ' οὐχ ὀρώων in β hinter α " β 28 " " 20 " " " " " zurück, das Antlitz suchend ins Freie gekehrt, und von β 20 hinter α nach γ 20 von α mit τὸ σόν.

Dann folgt der Abschluß 87, τέλος δὲ κάμψαιμ' ὥσπερ ἡρξάμεν βίου, ein Trimeter von 19, von γ 20 nach δ 1, mit Seitenschritt ins Freie, wohin es ihn, selbst bei seiner einstweiligen Rückkehr in den Palast, der Phädra birgt, doch fortzieht. Gleichzeitig schreiten die Zygä der Theraponten in ihren Reihen η, ια, ιδ, ιξ, κ von 23. 20. 17 nach 4. 1. 4. So steht nun der Chor: 'I. auf δ 1, die Theraponten auf η, ια, ιδ, ιξ, κ, 4. 1. 4.

Beim Hereinkommen Hippolyts ist, um den Heimkehrenden zu begrüßen, ein alter οἰκέτης mit einem Paar alter οἰκέται, zusammen einem ζυγόν von 3 an Zahl gleich, aus der Dienerwohnung, εἰρκτή, der ἀριστερὰ θύρα, hervorgetreten. Als ein κλισίον, Stall, durch breites παραπίεσasma dargestellt, ist diese Thür nicht zu denken (Pollux IV 125; Geppert 'Die altgriech. Bühne' 122); wollte man es auch für statthaft halten, daß auch in der Tragödie ein solches κλισίον vorgestellt würde, so kommen doch im Hippolyt ἰποζύγια nicht aufs Logeion. Die ἵπποι, von denen Hippolyt 111 spricht, und die ebenda genannten ἄρματα, die doch wohl in demselben Raum mit den Pferden unter Dach waren, konnten ja, auch wenn in diesen die Thür vom Logeion führte, so gedacht werden, daß aus ihm es für jene noch einen andern Ausgang gebe. Das Zygon, so sage ich der Kürze halber, kommt aus der 7 breiten Thür auf 24. 27. 30 heraus, mit einem Pyrrhichius bis δ hinter α und einem Jambus nach α; die Treppe hat, niedriger als die der Mittelthür, nur zwei Stufen. Auf α stehend lassen die 3 οἰκέται den Jagdzug ehrfurchtsvoll vorüberziehen, der auf ι, ιγ, ις im γένος Ἴσον von der Parodos her hereinschreitet.

Wenn der Chor seine Stellung, aus der die Orchesis des Ἐπεσθε u. s. w. beginnen soll, eingenommen hat, schreitet das Zygon vor und schwenkt in Jamben; indem es von α nach δ vortritt und dann der rechte οἰκέτης rechts, der linke links herum in 2 Jamben um den mittleren schreitet: O<sup>a</sup> von δ 30 nach ξ 30, ξ 27, O<sup>v</sup> von δ 24 nach α 24, α 27. So steht das ζυγόν auf 27, α, δ, ξ und wendet sich nach 'I. hin.

Nunmehr tritt der οἰκέτης ἡγεμὼν (O<sup>β</sup>) — ich übertrage letzteren chorischen Terminus auf dies analoge Verhältnis — 1 Jambus mit ἀναξ von δ 27 nach δ 24.

Er sagt: ἀναξ = gewiss ja (konfirmatives Adverb, Kühner 'Ausf. Gramm.' II 724) muß man die Götter δεσπότας nennen, wie ja auch du eben zu Artemis sagtest, ὦ δέσποινα 74, ὦ φῖλη δέσποινα 82. Mit ἀναξ soll nicht eine charakterisch gegensätzliche Bezeichnung Hippolyts gegeben werden; dieser könnte auch δέσποτα angeredet werden, da der οἰκέτης nichts weiter will, als ihn ehrfurchtsvoll anreden: in dieser Weise will er ihn jetzt überhaupt anreden, weil er ihn sogleich vermahren will. Also ist die Meinung: nicht bloß Artemis, sondern alle θεοὺς muß man δεσπότας nennen und als solche behandeln, ob man ἀναξ oder οἰκέτης ist. Was meinst du, forschst nun Hippolyt, in dessen Antwort das stolze σοφολ des Orphikers zu bemerken ist. Daß du auch Κύπρις so nennst und so behandelst, antwortet der οἰκέτης. Hippolyt antwortet von δ 1 vor α, ohne sich der Kypris auf δ 8 hinter α zu nähern, mit stolzem Gruß an diese: πρόσωθεν αὐτὴν ἀγνὸς ὢν ἀσπάζομαι, 102.

Auf das weitere Zureden des οἰκέτης geht er nicht ein, sondern bricht das Gespräch ab und ruft den 14 Theraponten zu, 108 f.: χωρεῖτ', ὀπαδοί, καὶ παρελθόντες δόμους | σίτων μέλεσθε. In dem δόμους steckt auch Κύπριν, die neben den πύλαις steht, 101, bei der Mitte von der ganzen Front der δόμοι, d. i. des Palastes. Denn die Dienerwohnung kann nicht darin eingeschlossen sein, weil sie in dieser erst, nachdem sie bei den δόμοι vorbei sind, παρελθόντες δόμους, der σίτων μέλεσθαι sollen.

Der οἰκέτης ἡγεμὼν tritt in das Zygon nach δ 27 zurück, und dieses wendet sich und schreitet mit 2 Jamben nach 33, wo es, am Ende der Dienerwohnung, auf α, δ, ζ Platz nimmt, wieder sich wendend, damit die Theraponten frei in sie einziehen können, vor ihnen vorbei,

O<sup>β</sup> in δ von δ 24 nach δ 27

zugleich O<sup>α</sup>, O<sup>β</sup>, O<sup>γ</sup> in ζ, δ, α von 24 nach 33.

Die Theraponten schreiten 26 Engen bis vor die Thür der Dienerwohnung in η, ια, ιδ, ιξ, κ von 4. 1. 4 nach 24. 27. 30, in 2 jambischen Dimetern, die mit ἐπτάσημος beginnen: - - - - , - - - - | - - - - , - - - - .

Zugleich A<sup>α</sup>A<sup>γ</sup>, B<sup>α</sup>B<sup>β</sup>B<sup>γ</sup>, Γ<sup>α</sup>Γ<sup>β</sup>Γ<sup>γ</sup>, Δ<sup>α</sup>Δ<sup>β</sup>Δ<sup>γ</sup>, E<sup>α</sup>E<sup>β</sup>E<sup>γ</sup> in η, ια, ιδ, ιξ, κ, und zwar A<sup>α</sup>A<sup>γ</sup> von 4. 4, die übrigen je 3 von 4. 1. 4 nach 24. 30, bezw. 24. 27. 30.

Dort schwenken sie ein und schreiten vor den 3 οἰκέται auf 33 vorbei, je auf 24. 27. 30, alle mit 1 Spondeus beginnend und dann die A mit 2, die B mit 3, die Γ mit 4, die Δ mit 5, die E mit 6 Jamben bis an die Treppe, nach δ, und mit 1 Pyrrhichius die 2 Stufen der Treppe hinauf; darauf ins Innere.

Zugleich A<sup>α</sup>A<sup>γ</sup> in 24. 30, B<sup>α</sup>B<sup>β</sup>B<sup>γ</sup>, Γ<sup>α</sup>Γ<sup>β</sup>Γ<sup>γ</sup>, Δ<sup>α</sup>Δ<sup>β</sup>Δ<sup>γ</sup>, E<sup>α</sup>E<sup>β</sup>E<sup>γ</sup> in 24. 27. 30

A<sup>α</sup>A<sup>γ</sup> von η nach δ hinter α, B<sup>α</sup>B<sup>β</sup>B<sup>γ</sup>, Γ<sup>α</sup>Γ<sup>β</sup>Γ<sup>γ</sup>, Δ<sup>α</sup>Δ<sup>β</sup>Δ<sup>γ</sup>, E<sup>α</sup>E<sup>β</sup>E<sup>γ</sup>  
je von ια, ιδ, ιξ, κ nach δ hinter α;

dann alle die Treppe hinan von δ hinter α nach ε hinter α und hinein.

Hippolyt schreitet in 1 von  $\delta$  vor  $\alpha$  nach  $\delta$  hinter  $\alpha$  mit 2 Jamben und dann die 3 Stufen der Treppe mit 1 Jambus hinauf nach  $\xi$  hinter  $\alpha$  und darauf ins Innere.

¶. in 1 von  $\delta$  vor  $\alpha$  nach  $\delta$  hinter  $\alpha$  und hierauf nach  $\xi$  hinter  $\alpha$  und hinein.

Nur das Zygon der 3 *οἰκέται* bleibt noch auf dem Logeion.

Zunächst spricht dieser [deren Wortführer  $O^{\beta}$ ] auf  $\delta$  33 die Worte 114. 115 *ἡμεῖς δὲ* bis *λέγειν* zu seinen beiden Genossen. Dann schreiten alle 3 mit 116. 117 *προσευξόμεσθα τοῖσι σοῖς ἀγάμασι | δέσποινα Κύπρι* 17 + 8 = 25 von 33 bis 16 und von 16 bis 8 vor Kypris. Bei *δέσποινα* findet ein weiter Seitenschritt nach der Bildsäule hin statt. So kommt das Zygon nach 8  $\gamma$  hinter  $\alpha$ ,  $\beta$  vor,  $\varepsilon$  vor  $\alpha$ . Nach dem Penthemimeres *δέσποινα Κύπρι* findet eine Fermate statt; während dieser schwenkt das Zygon, ohne Seitenschritt, in der Mitte des Trimeters, so daß es der Bildsäule gegenüber zu stehen kommt.

Zugleich  $O^{\alpha}O^{\beta}O^{\gamma}$  in  $\alpha\delta\xi$  von 33 bis 16, dann nach  $\gamma$  hinter  $\alpha$ ,  $\beta$  vor,  $\varepsilon$  vor  $\alpha$  bis 8.

Zugleich {  $O^{\gamma}$  von 8  $\gamma$  hinter  $\alpha$  nach 11  $\gamma$ , von 11  $\gamma$  nach 11  $\beta$  vor  $\alpha$  und  
 $O^{\alpha}$  „ 8  $\varepsilon$  vor „ „ 5  $\varepsilon$ , „ 5  $\varepsilon$  „ 5 „ „ „.

Das Zygon steht auf  $\beta$  5, 8, 11 vor Kypris. Der *ἡγεμών* bittet die Kypris ehrfurchtsvoll für Hippolyt, als *θεός* weiser zu sein, *εἶναι*, 120, als der *βροτός*, 90, der weise *φαίνεσθαι* wollte. Vgl. 42 *κάκφανήσεται*, 47 *εὐκλής*, 368 *ἐξέφηνας κακά*, 593 *τὰ κρύπτ' ἔφηνε*, 1452 *γενναῖος ἐκφαίνει*, 1423—25 *σοὶ τιμὰς μεγίστας δώσω*, 2 *κέκλημαι Κύπρις κτλ.*, 1328—1334, 1298—1301 *ich, Artemis*, 1459 *ὦ κλέιν' Ἀθηνῶν δρῖσματα*.

Das Zygon schreitet, ohne Seitenschritt, einen Trimeter von 19 Engen vor die Treppe der Dienerwohnung, dann mit —, ∪ ∪ an und hinauf die Treppe. Zugleich  $O^{\gamma}O^{\beta}O^{\alpha}$  in  $\beta$  von 11. 8. 5 nach 30. 27. 24, dann in 30, 27, 24 von  $\beta$  nach  $\varsigma$  hinter  $\alpha$ .

Das Logeion ist leer; was wird Kypris auf die Bitte thun? Die 3 *οἰκέται* haben in einer scheuen Weise nach Hippolyts und der *νέοι* Weggang und recht dürftig im Verhältnis zur Verehrung der Artemis durch den Chor, von 5 Zyga, der Kypris ihre Verehrung dargebracht.

Die Treppe der Mittelthür hat bei Wieseler 'Theatergebäude' III 8 (im festen Bau) zwei Stufen, die 3-maliges Auftreten bis zur Höhe erfordern, was ich 3 Stufen nenne; eine solche Höhe für die Treppe (in der Dekoration) im Hippolyt ergibt 856, *ἐα, ἐα*, und 877, *βοᾶ, βοᾶ*, s. u. Ich habe für die Dienerwohnung 2 Stufen in der Dekoration angenommen, Stufen in meiner Weise genommen.

Für das Wesen der Sache ist es nun im Folgenden gleichgültig, ob der Therapontenchor ein eigener Chor oder derselbe Chor ist, der nachher auf der Thymele auftritt. Zeit ist genug vorhanden, daß derselbe Chor sich für das 1. Stasimon umkleiden kann. Denn teils befindet der Therapontenchor sich schon während der letzten 7 Trimeter des *οἰκέτης*,  $O^{\beta}$ , hinter der Scene, teils müssen nach dem Abziehen und Abtreten der 3 *οἰκέται*, das auch

etwas Zeit wegnimmt, noch einige Minuten bis zum Erscheinen des Thymelechors verfiessen, damit die Spannung im Publikum hinreichend Zeit hat, Kraft zu gewinnen. Fürs Stück ist es aber ebenso gut möglich, daß ein eigener Chor auf dem Logeion auftritt.

[Der Scholiast äußert sich (Scholia in Eurip. coll. Ed. Schwartz II 12) wie folgt: „ἔπειθ' ἄδοντες: τοῦτο ἔνιοι μὲν τὸν Ἰππολύτου φασιν ἄδειν. ἄμεινον δὲ τοὺς ἐπομένους τῷ Ἰππολύτῳ ἀπὸ τῶν κνυηγεσιῶν ταῦτα λέγειν. — ἕτεροι εἰσι τοῦ χοροῦ, καθάπερ ἐν τῷ Ἀλεξάνδρῳ FTG<sup>2</sup> p. 374 οἱ ποιμένες. ἐνταῦθα μὲν οὖν (sic) δύναται προαποχρησασθαι τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἐκεί δὲ συνεστῶτος τοῦ χοροῦ ἐπεισάγει τοιοῦτο ἄθροισμα, ὡς καὶ ἐν τῇ Ἀντιόπῃ FTG<sup>2</sup> p. 412 δύο χοροὺς εἰσάγει, τὸν τε τῶν Θηβαίων γερόντων διόλου καὶ τὸν μετὰ Δίρκης.“ In dem vorliegenden Mskpt. des Verfassers ist hier eine kleine Lücke.]

R. Schultze 'De chori Graecorum tragici habitu externo' p. 28, 4 meint, statt οὖν sei *fortasse* οὐ zu lesen; also vielleicht das Gegenteil. Falsch; weil ἐνταῦθα auf Hippolyt geht, wo das *προαποχρησασθαι* möglich war, s. vorher bei mir. In der Antiope waren auch 2 Chöre zugleich sichtbar; auch, nämlich wie im Alexander: in der Antiope thebanische Greise διόλου, also auf der Thymele, und ein Chor mit Thebe oder Dirke, also auf dem Logeion, im Alexander Hirten, auf dem Logeion, τοῦτο τὸ ἄθροισμα, absichtlich ἄθροισμα gesagt, das Allgemeinere (Dübner 'Proll. de comoed.' XX 57), nicht ὁ χορός, der Chor katexochen, eben der auf der Thymele; es ist nicht gesagt, was dort dargestellt ward. Nachdem so ἄθροισμα gesagt und die Sache klar gemacht ist, folgt dann ungenauer, weil bequemer und schon erklärt, χορούς. In diesem Passus bedeutet χορός die Dargestellten. Wenn aber zweierlei Dargestellte zugleich erscheinen, so sind natürlich auch zwei Darstellende da. Im Alexander ist der Chor schon da, συνεστῶτος τοῦ χοροῦ, und erscheinen dann auch Hirten, es sind 2 Dargestellte zugleich da; im Hippolyt aber erscheinen Jäger und erst nach deren Abgang Trözenierinnen.

Endlich schließt der Scholiast so ab: ὥστε βέλτιστον ἐπιγράφειν "Χορός νεανίων τῶν συγκνυηγῶν Ἰππολύτου", ὅπου γε καὶ αὐτὸς προστήττει αὐτοῖς ἄδειν τὴν Ἀρτεμὶν λέγων "ἔπειθ' ἄδοντες". Er will also schließlichs es unentschieden lassen, ob die Darstellenden der Jäger und der Trözenierinnen dieselben oder verschiedene Personen seien, was ja auch wohl bei verschiedenen, bei spätern Aufführungen anders als bei der ersten sein konnte, und meint am besten zu thun, wenn er den Chor auf dem Logeion, das Wort Chor also nicht im vorzugsweisen, sondern im allgemeinen Sinne gefaßt, den es wie ἄθροισμα hatte, nach den Dargestellten als den der Jagdgefährten Hippolyts bezeichnet.

Anders der zweite Scholiast a. a. O. Ἄλλως. ὁ Ἰππόλυτος ὕμνεῖν παρακελεύεται, ἢ ἀλλήλους προτρέπονται οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἤγουν οἱ συνεπόμενοι τῷ Ἰππολύτῳ κνυηγέται. ἄλλοι δὲ εἰσι τινὲς περὶ τὸν χορόν. ὁ γὰρ χορός, ὡς εἴρηται, ἐκ Τροϊζηνίων γυναικῶν ἐστίν. In οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ ist χοροῦ allgemein gebraucht, wie ἤγουν zeigt, d. i. oder wenn man es genau

nimmt (Kühner 'Ausf. Gr.' II 715), wenn man es nicht bei dem unbestimmten χοροῦ bewenden läßt. Dies ist hier von den Darstellern verstanden. Der Scholiast macht es dann wie der erste und geht zu den Dargestellten über, indem er sagt, es seien, genau gesprochen, die dem Hippolyt folgenden, mit ihm ziehenden Jäger. Die περὶ τὸν χορόν, dies Wort genau, katechochen genommen, seien Trözenierinnen.

Übrigens vgl. Boeckh 'Graec. trag. princ.' p. 61. 62. Fritzsche 'Thesmoph.' p. 32. 33. Äußere Gründe, Personen-, Geldfrage mögen entschieden haben, ob man 1 oder 2 ἀθροίσματα nahm.

---

## 2. Das erste Stasimon. V. 121—169.

(Vgl. insbesondere das vierte Stasimon.)

Στροφὴ α' (α). V. 121 ff.

Ὁκεανοῦ τις ὕδωρ  
στάζουσα πέτρα λέγεται  
βαπτὰν κάλπισι θυτὰν  
παγὰν προΐεῖσα κρημνῶν,  
ὅθι μοί τις ἦν φίλα,  
πορφύρεα φάρεα  
ποταμῷ δρόσῳ  
τέγγουσα, θερμᾶς δ' ἐπὶ νῶτα πέτρας  
εὐαλλοῦ κατέβαλλ'. ὅθεν μοι  
πρώτα φάτις ἦλθε δέσποιναν

Ἀντίστροφος α' (α). V. 131 ff.

I τειρομέναν νοσερᾷ  
II κοίτῃ δέμας ἐντὸς ἔχειν  
III οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη  
IV ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν.  
V τριτάταν δὲ νιν κλύω  
VI τάνδε κατ' ἄβροσλον  
VII στόματος ἀμέραν  
VIII Δάματρος ἀπτᾶς δέμας ἀγνὸν ἔσχειν,  
IX κρυπτοῦ πένθει θανάτου θέλουσαν  
X κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.

Στροφὴ β' (β). V. 141 ff.

σὺ γὰρ ἔνθεος, ὦ κόυρα,  
εἴτ' ἐκ Πανὸς εἴθ' Ἑκάτας  
ἡ σεμνῶν Κορυβάντων  
ἡ ματρὸς ὀρέας φοιτᾶς,  
σὺ δ' ἀμφὶ τὰν πολύθηρον  
Δίκτυνναν ἀμπλακίαις  
ἀνέρος ἀθύτων πελάνων τρύχει·  
φοιτᾷ γὰρ καὶ διὰ λίμνας  
χέρσον θ' ὑπὲρ πελάγους  
δίνας ἐν νοτίαις ἔλμας.

Ἀντίστροφος β' (β). V. 151 ff.

I ἡ πόσιν, τὸν Ἐρεχθεῖδαν  
II ἀρχαγόν, τὸν εὐπατρίδαν,  
III ποιμαίνει τις ἐν οἴκοις  
IV κρυπτοῦ κοίτῃ λεγέων σῶν;  
V ἡ ναυβάτας τις ἔπλευσεν  
VI Κρήτας ἔξορκος ἀνὴρ  
VII λιμένα τὸν εὐξεινόντατον ναύταις,  
VIII φάμαν πέμπων βασιλεῖα,  
IX λύπῃ δ' ὑπὲρ παθέων  
X εὐναία δέδεται ψυχάν;

Ἐπὶ δὴ. V. 161 ff.

I φιλεῖ δὲ τᾷ δυστρόπῳ γυναικῶν  
II ἀρμονίᾳ κακῶ δύστανος  
III ἀμυχανία συνοικεῖν  
IV ὠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας.  
V δι' ἐμᾶς ἤξεν ποτε  
VI νηδύος ἅδ' αὔρα·  
VII τὰν δ' εὐλογον οὐρανίαν  
VIII τόξων μεδέουσας ἀύτευν  
IX Ἀρτεμιν, καὶ μοι πολυζήλωτος  
X αἰεὶ σὺν θεοῖσι φοιτᾷ.

Die Gesamtzahl der Zeiten im 1. Stasimon beträgt nach dem Text von A. Kirchhoff 639, nämlich in den Strophen 122 und 129, in den Antistrophen 123 und 132, in der Epode 133, zusammen 639. Dabei sind *δέσποιναν* — —, *θέλουσαν* ∪ —, *δύστανον* — —, *πολύθηρον* ∪ ∪ —, *ἐπλευσεν* ∪ —, mit Position in der Endsilbe, gemessen.

Jener Text enthält indessen eine vom Sinn nicht geforderte Konjekture in V. 139, *πάθει*, statt des *πένθει* der libri, nach Burgesius. Auch kann letzteres, wie *πάθει*, objektiven Sinn haben. Vgl. den Scholiasten zu 135: τὸ δὲ "κρυπτῶ πένθει" ἀντὶ τοῦ ἐπὶ ἀδήλῳ συμφορᾷ καὶ μὴ ἐκφαινομένη πρὸς τὸ τέλος τοῦ θανάτου φέρεται, ἀντὶ τοῦ ὑπὸ τῆς ἀλγηδόνος καὶ τῆς νόσου τῆς κρυπτῆς μέλλει ἀποθνήσκειν. Er las *πένθει* und faßte dies als *συμφορά*, *ἀλγηδών*, *νόσος*, und falls er *ἀλγηδών* nicht als Körper-, sondern als Seelenschmerz dachte, so faßte er den Seelenschmerz über etwas Objektives als selbst etwas Objektives auf. Vgl. *πένθος* objektiv Hippol. 1345—46: οἶον ἐκράνθη δίδυμον πένθος. Herod. III 14.

Die Lesart der libri *πένθει* giebt 1 Zeit mehr, 640 statt 639. Offenbar sieht jenes als beabsichtigte Gesamtsymmetrie aus, dieses nicht. Danach erhalte ich 124 in a.

Außer diesem Fall, wo ich die libri für mich und den Sinn nicht gegen mich habe, mache ich noch eine Konjekture, die aber metrisch für mich nicht in Betracht kommt, wie *πένθει* und *πάθει* allerdings für mich einen in dieser Beziehung wichtigen Unterschied machen. Ich lese in V. 144 *φοιτάς*, *positione* lang vor *σύ*. Das Schol. ἄλλως sagt [zu V. 141]: ἐνθεος φοιτᾷς, und diese Accentuation wird durch das nachherige *φοιτᾷς καὶ ἐνθεοσιᾷς* bestätigt. Und ἐκ Πανὸς etc. ἐνθεος wird durch ἐμάνης erklärt. Auch das Scholion bei γράφεται *φοιτᾷς* sagt: ἀντὶ τοῦ μάλιν, ἐπιθειάζη, κατέχη (Schwartz II 23, 23). Auffallenderweise aber zuletzt: ἀντὶ γὰρ τοῦ ὧ κούρα τινὲς τὸ φοιτᾷς γράφουσιν. Passow H.-W.<sup>5</sup> s. v. *φοιτάω* II 2324 sagt allgemein, daß die Bedeutung des Wahnsinnigseins dem Worte fälschlich beigelegt ist. Kirchhoff liest im letzteren Schol. γράφεται *φοιτᾷς* . . . ἐνθεος *φοιτᾷς*, aber *φοιτᾷς ἀντὶ τοῦ μάλιν*, τινὲς τὸ *φοιτᾷς*, 1855; Ddf. in den Scholien, 1863, γρ. *φοιτᾷς*, sonst in ihnen *φοιτᾷς*. So auch Poet. scen. Gr. V. ed. 1869, not. 144: *φοιτᾷς ex schol. restitutum pro φοιταλέου*. Zum Text sagt Kirchhoff 1855: *ματρός οὔρεας φοιτᾷς A ματρός ὄρεας φοιταλέου B [μητρός ὄρεας] φοιταλέου φοιτᾷς C ματρός οὔρεας φοιταλέου B φοιταλέου ceteri ut videtur omnes*. 1867: *φοιτᾷς A φοιταλέου φοιτᾷς C φοιταλέου ceteri. schol. γράφεται φοιτᾷς*. Sollte ein Scholiast *φοιτᾷς* = *φοιταλέου* in aktivem Sinn als Genitiv haben fassen können? Ich denke, Euripides faßte *ΦΟΙΤΑC* als *φοιτάς*, Nom. oder fragend (vgl. Schol. ἄλλως· καὶ ἀπορούση εἰπέ μοι· ἐκ Πανὸς σὺ ἐμάνης εἶτε ἐκ τῆς Ἥρας ἢ κορυβάντων τοῦτο νοσεῖς; und Schol. γράφεται *φοιτᾷς*. ὁ εἰ ἀντὶ τοῦ ἦ καὶ ὁ τε παρέλκει, s. Kaibel 'Stil und Text der *Πολ. Ἀθ.* des Aristoteles' S. 147): bist du eine *φοιτάς* der Korybanten oder doch der Bergmutter? Nein, das ist nicht denkbar; du aber hast dich an der Dikynna versündigt; σὺ δέ. Denn du opferst ihr nicht, wie wir ja gesehen haben.



Als wahrscheinliche *παράλλαγαι* bieten sich dar in  $\alpha$   $122 = 120 + 2$ , in  $a$   $124 = 120 + 4$ ; in  $\beta$   $129 = 130 \div 1$ , in  $b$   $132 = 130 + 2$ ; also  $+ 2 + 4 \div 1 + 2 = + 7$ . Dies wird ausgeglichen, wenn wir die 133 in  $\gamma c = 140 \div 7$  fassen.

Als ideell zu Grunde liegende Durchschnittsgrößen, thematische Größen der je 10 Kola (über die 10 in  $\gamma c$  s. u.) erhalten wir dann 12 in Alpha, 13 in Beta, 14 in  $\gamma c$ .

A. Kirchhoff macht in  $\gamma c$  nur 9 Kola. Unter diesen haben jedoch 2 die Größen von 20 und 21, während sonst im ganzen 1. Stasimon nur 1 von 17, 2 von 18 vorkommen (längere als diese auch sonst nicht im ganzen Hippolyt, d. h. in den melischen Teilen; vgl. zum 4. St.). Da  $\gamma c \div 7$  zu den  $+ 7$  von Alpha und Beta hat, so sollte man umsoweniger überlange Kola in  $\gamma c$  erwarten. Die Worte  $\delta\iota\ \epsilon\mu\acute{\alpha}\varsigma\ \eta\acute{\xi}\epsilon\nu\ \pi\omicron\tau\epsilon\ \nu\eta\delta\acute{\upsilon}\sigma\varsigma\ \acute{\alpha}\delta'\ \alpha\tilde{\upsilon}\rho\alpha$  (v. 165) zu 1 Kolon zusammenzufassen, paßt auch nicht so gut zu dem Gedanken von  $\eta\acute{\xi}\epsilon\nu$ , als eine Teilung derselben in 2 nach  $\pi\omicron\tau\epsilon$ . Haltlos schließt die  $\alpha\tilde{\upsilon}\rho\alpha$  mit  $\pi\omicron\tau\epsilon$  am Schluss eines kurzen Kolons ins Unbestimmte hinaus. Das andere überlange K., das A. Kirchhoff als vorletztes aus *Ἀρτεμὺν καὶ μοι πολυζήλωτος αἰεὶ* 21 lang bildet, bleibt ohne *αἰεὶ* noch 17 lang. Das *αἰεὶ* verstärkt auch nicht noch das *πολυ* in *πολυζήλωτος*, sondern gehört zum Folgenden. Und so, überhaupt dann viel von mir verehrt (*vénérée* Weil), kommt sie immer mit den Göttern, hilfreich, alle Götter mit sich habend, zu mir; das *μοι* gehört zu *πολυζήλωτος* und zu *φοτᾶ*. Plut. Crass. V: *Ἐνταῦθα διατρέβοντι τῷ Κράσσῳ τὰ ἐπιτήδεια καθ' ἡμέραν ἐφορία κομίζων ὁ ἄνθρωπος*.

So hat dann  $\gamma c$ , wie Alpha und wie Beta, 10 Kola.

Da nicht bloß die Zeiten von Alpha und Beta mit  $\div 7$ , sondern auch die Engen darin mit  $\div 7$  auszugleichen sind, so wird  $\gamma c$  nicht bloß gesungen, sondern auch geschritten.

In einem Stasimon aber singen solche, die nicht tanzen, und als usuelles Beispiel für ein Stasimon gebrauchen die Grammatiker gerade unser Chorikon; Westphal 'Proll. zu Äsch. Trag.' S. XIV. Nun ist für 15 Choreuten keine symmetrische Verteilung von 50 K. und 640 Engen zu finden. Gebe ich aber den Gesang an einen Stoichos von 5, so sind die 50 und 640 durch die übrigen 10 teilbar. Je 1 Choreut erhält dann je 5 K. und 64 Zeiten.

Da es sich um ein *ἀντιστοιχεῖν* mit *ἀνταπόδοσις* handelt, so sind diese Strophen und Antistrophen an 2 einander gegenüber stehende und sich bewegende Mehrheiten von Choreuten zu geben. Nicht an einen; denn der kann sich nicht *ἀντιστοιχεῖν*. Nicht an 2; denn wozu sind  $\alpha\alpha\ \beta\beta\ \gamma c$  in Gruppen von je 5 K. eingeteilt, deren jede im ganzen gleich viele Zeiten, Engen, wie jede andere hat?

$\alpha\beta$  haben 122 und  $129 = 251$ ,  $\alpha\beta$  124 und  $132 = 256$ , wenn man sie zusammenzählt. Dazu  $\gamma c$  mit 133 giebt 320, indem  $\div 1$  sich mit dem  $+ 1$  von  $\alpha\beta$ ,  $\div 6$  mit dem  $+ 6$  von  $\alpha\beta$  ausgleichen, wenn man alles (s. o.) auf nahe liegende runde Zahlen zurückführt. Gleichen nun die

10 K. von  $\gamma c$  sich mit den 20 und 30 von  $\alpha\beta$ , ab in angegebener Weise aus, so erhalten wir einen Teil von  $\gamma c$  für  $\alpha\beta$ , einen für ab, einen strophischen und einen antistrophischen, und zwar nicht bloß für diese Zeiten, sondern auch für die Engen der Töne und Schritte, sowohl melisch als orchestisch. Und da im ganzen sich für alles (s. o.) je 5 K. und 64 Zeiten ergeben und wir 2 mal 5 Choreuten dafür haben, werden wir von den 10 K. in  $\gamma c$  je 5 an 5 strophische und 5 antistrophische Choreuten geben.

Ich denke mir durch ihre Tracht die 3 Stoichen und in ihnen die einzelnen Choreuten nach einer gewissen Regel so unterschieden, daß  $\Gamma$  als Hegemon zwischen AB und  $\Delta E$  stand, zu welchen Paaren die beiden Einzelchoreuten je durch gemeinsame Stellung verbunden waren. Dies habe ich mir, im Anschluß an die Symbolik von hell und dunkel, so dargestellt, daß ich dreimal je 5 Bleiklötze, die in Centimeterquadraten stehen konnten, 2 auf der Seite der Helle weiß und rot, 2 auf der Seite des Dunkels schwarz und blau, und dazwischen einen für den Hegemon golden färben liefs, die ich an darin befestigten Metallstäbchen bewege.

Der gesungene Text ist das allein Erhaltene. Er war in dem Ganzen das Leitende; Plutarch. Quaest. conviv. IX 15, 914 Dübner. *Ποίησις* und *ὄρχησις* bedürfen die eine der andern. Die *ποιήματα* haben fast *τὴν ἐν ὄρχησει διαθεσιν*, fordern aber ihrerseits Hände und Füße auf (*παρακαλεῖν*), ja ziehen den ganzen Leib wie an Fäden (wohl ein Bild von Marionetten). Wenn nun 2 Stoichen den strophisch-antistrophischen Contretanz darstellen, so bleibt der dritte, der dabei nicht verwendet wird. Diesem fällt prinzipiell die gesungene *ποίησις* zu. Dem Zweigeteilten des Tanzes entsprechend singen 2 zum strophischen, 2 zum antistrophischen Stoichos gewandt, bezw. der Koryphäus (s. o.), der die Einheit des Ganzen wahrt, bei der Zweiteilung. Da aber jeder Tänzerchoreut den ganzen Chor, zunächst seinen Stoichos vertritt, so ist es der Idee gemäß, wenn auch die jedesmal nicht tanzenden die Worte mitsingen, die der tanzende von ihrem Stoichos durch seine Bewegungen schweigend darstellt, und so ihn leiten. Dabei wenden sie, soweit es geht, sich gerade oder seitwärts, wenn auch wenig, dem Koryphäus zu, um sein Dirigieren zu sehen. In andern melischen Partien auf Logeion wie auf Thymele singen und schreiten dieselben Personen; nur in den Stasimen ist beides gesondert. Die Sänger singen stehend, und eben daher kommt der Name *στάσιμον*, sc. *μέλος*. Keineswegs aber ist dadurch ausgeschlossen, daß der in ihm nur singende *στοῖχος* in andern *μέλῃ*, die nicht Stasimen sind, auch tanzt.

Beim Einzug gebe ich die strophischen Teile dem nach der Richtung der Schreitenden rechten, besseren, die antistrophischen dem mittleren, geringeren Stoichos, weil die Gegentänzer im ganzen nachahmen und es insofern leichter haben als die Vortanzenden. Vgl. Xenoph. Symp. II, 20: ὁ Σώκρατες, ἐμὲ μὲν παρακάλει, ὅταν μέλλῃς μανθάνειν ὀρχεῖσθαι, ἵνα σοὶ ἀντιστοιγῶ τε καὶ συμμανθάνω.

Im Stasimon stelle ich den Sängerstoichos so zwischen die beiden Tänzerstoichen, daß sein Gesang in gleicher Weise zu jedem von diesen

erschallen kann und keiner von ihnen in seinen Bewegungen durch ihn gehindert werden kann. Er steht quer zu ihnen in der Mitte zwischen ihnen, und der Raum vor ihm darf nicht von jenen betreten werden, sondern bleibt für seinen Tanz in seinen Anapästien und seiner Anteilnahme an den Kommoi frei. Über das 5. Stasimon siehe besonders. Der Koryphäus nimmt etwas vor seinen 4 Nebenchoreuten Aufstellung, den Sängern und Tänzern in dieser abgesonderten Stellung für sich deutlich sichtbar, so daß er in der Mitte bequem dirigiert.

Das Rechts und Links bei Photius sub *τῆτος ἀριστεροῦ* ist aufzufassen von der Stellung des *κατὰ ζυγά* (5 mal hinter einander je 3 Choreuten; vor *ζυγῶν* ergänze εἶ) hereinkommenden Chors in einem bestimmten Zeitpunkt, nämlich unmittelbar nach dem Eintritt von der Seite der Heimat her, die Treppe herauf bei der Ecke der Thymele rechts (vom Publikum) am Logeion, beim ersten Stillstehen, welches dort stattfindet, ehe der Chor seine auf den Eintritt folgenden orchestischen Bewegungen beginnt. Diese Stellung zu Proscenium und Publikum ändert sich beim Schreiten des Oblongums, sowie es dicht am obern Rande der Thymele, beim Logeion entlang quer vorm Publikum vorbeischiebt. Da nun aber links und rechts mit *στάσις* in Beziehung gesetzt sind, so muß es ein Links und Rechts auch in der *στάσις* und nicht bloß beim Schreiten geben. Das kann aber eben dann der Fall sein, wenn der Chor im Schreiten stillsteht. Denn sonst findet doch keine regelmäßige Stellung des Chors mit dem Gesicht nach links vom Publikum statt, von der sich der Terminus *τῆτος ἀριστεροῦ* herleiten könnte.

Der Chor zieht mit Flötenbegleitung ein (Christ 'Metr.'<sup>2</sup> § 742), auch wenn er ohne Gesang, wie im Hippolyt, einzieht. Nur bei den *ἔξοδοι* fand ein *προηγῆσθαι* des Auletin in den Tragödien statt. Sonst gilt Schol. Arist. Nub. 312, 9 Ald. und 313 R *προσηύλουν*, dort *τοῖς τραγικοῖς χοροῖς*, hier *ταῖς τραγῳδαῖς* [bei Bekker II 103 zu V. 311]. Es spielt ein zwischen Thymele und Logeion stehender Aulet, der Choraulet, der mit einem andern, dort links (vom Zuschauer) andererseits stehenden, dem Schauspielerauleten, schon vor dem Prolog seinen Platz eingenommen hat, wohl über die Thymele, wie dieser übers Logeion gekommen. Der Chor kommt aus *H* (siehe *Πρακτικὰ τῆς Ἀρχ. Έρ.* 1883, III. A, Fig. 3) von der Heimatseite und betritt die Thymele *κατὰ ζυγά*, d. i. in 5 Reihen hinter einander von je 3 Choreuten, über die Ecktreppe. Bei der Ecke steht nun das Oblongum auf 46—34, und *με—λθ*, 13 lang und 7 breit, in jambischen inneren Abständen. Es zieht vorwärts auf *με, μβ, λθ* bis 7. 4. 1. 4. 7, ändert die Front nach dem Theatron zu und zieht auf 7. 4. 1. 4. 7 nach *αδξ*. Dort ist nun der Stoichos des Koryphäus noch *πρὸς τῷ θεάτρῳ*, ist jedoch nicht mehr der linke, sondern ist zum vorderen durch die Frontänderung geworden; und so ist der frühere rechte zum hinteren geworden; der mittlere aber ist, nur mit veränderter Front, der mittlere geblieben.

Hierbei handelt es sich um den gewöhnlichen Einzug, den von der Heimatseite her. Diese heißt die linke in den Schol. Aristid. G. Ddf. III

p. 536 ὅπῃ τῶν τεττάρων und ist in der bekannten Stelle über die σκηνή als μέση θύρα, bei Suidas und den anderen als linke gedacht, indem der Erklärer dort in Gedanken durch die μέση θύρα in den Schauplatz eintritt.

Beim Einzug von der Fremde her ist alles umgekehrt bis nach 7. 4. 1. 4. 7 auf με, μβ, λθ, von da an aber alles ebenso.

Auf α δ ζ angelangt, macht der oblonge Chor Halt, schreitet dann auf die Thymele im engern Sinn, den Altarplatz vor dem Gott, und begrüßt diesen. Wiederum ändert er seine Front und schreitet κατὰ στοίχους, d. h. in 3 Reihen hinter einander von je 5 Choreuten, wieder auf 7. 4. 1. 4. 7 nach α δ ζ.

Auf fernere ἐνδόσιμα des Koryphäus schreiten erst der nunmehr vordere und der mittlere Stoichos je 1 Spondeus von ζ und δ nach ια und η, und lösen sich von dem Stoichos des Koryphäus auf α ab, um dann für die Orchesis des 1. Stasimons sich in die strophische und antistrophische Ausgangsstasis zu begeben.

Der vordere Stoichos wendet sich nach links und schreitet in ια mit \_ \_ \_ , \_ \_ \_ | \_ \_ \_ , \_ \_ \_ , d. i. 25 Schritttengen, von 7 nach 32; dann mit abermaliger Wendung in 32 der Protostat und, sowie sie in 32 angelangt sind, die folgenden 3 Epistaten nach κγ, κ, ιξ, ιδ in 32; zuletzt der 4. Epistat nach 32 ια.

Der mittlere Stoichos tritt mit \_ \_ von η nach ια und schreitet analog nach 32 und in 32.

Darauf tritt Γ<sup>1</sup> mit \_ \_ von α nach ε und Β<sup>1</sup> Δ<sup>1</sup> je \_ seitwärts in α, so daß die Sängerpaare, wie vor ihnen der Koryphäus, in Entfernungen von \_ \_ von einander stehen, anapästisch; wie nun der früher linke, jetzt mittlere Stoichos sich nach dem 1. Stasimon vorbewegen soll und von den Tänzerstoichen unterschieden.

Für diese Stellung der Sänger in der Mitte kommt auch noch in Betracht, was Vitruv, edd. Rose et Müller-Strübing V 116, 9 ff., sagt: *omnia publica lignea theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare, hoc vero licet animadvertere etiam ab citharoedis, qui superiore tono cum volunt canere, avertunt se ad scaenae valvas et ita recipiunt ab earum auxilio consonantiam vocis.* Dies ist von römischen Theatern gesagt, findet aber bezw. auf griechische analoge Anwendung.

Die Tänzerstoichen mit dem Rücken gegen einander aufzustellen, ist widersinnig und widerspricht dem Sinn der Worte Xenoph. Anab. V 4, 12: ἔστησαν ἀνὰ ἑκατὸν μάλιστα, οἷον [Var. ὥσπερ of] χοροί, ἀντιστοιχοῦντες ἀλλήλοις. Nun sind 5 Kola, Wege nämlich, in Alpha 2 von 12 Engen, in Beta 2 von 13, in der Epode 1 von 14 durchschnittlich für jeden von 5 Choreuten gegeben, und im Jägertanz fand sich, daß Kypris rechts auf 8, Artemis links auf 20 steht. Aus einer gewissen Entfernung her müssen die 2 Stoichen auf einander zu, nach der Mitte zu, schreiten, zu schreiten beginnen. Zwischen 8 und 8 beiderseits aber liegen nur 13 Engen. Nahe liegt es, in Alpha hin, in Beta her, in der Epode wieder zu einander hin die 2 Stoichen schreiten zu lassen. Das giebt auch gerade schickliche Entfernungen,

2  $\times$  12 von 32 nach 8, 2  $\times$  13 von 8 nach 34, und wieder zu einander mit 14 bis nach 20; d. i. in Alpha nach der Reihe der Kypris, 8, in der Epode nach derjenigen der Artemis, 20, worüber in Alpha und in Beta fortgeschritten wird. Nehmen wir die Ausdehnung der Nebenräume (vgl. beim Jägerchor) neben dem Palast von 21—33, so liegt 32 um 1 nach innen, 34 um 1 nach außen von 33. Mit 34 beginnt sinngemäß (s. beim 3. Stasimon) die seitliche Senkung der Thymele, 13 Engen bis 46.

Der Sinn ist im 1. Stasimon folgendermaßen gegliedert.

In Alpha wird das Tatsächliche berichtet, und zwar in der Strophe der Ursprung, in der Antistrophe der Inhalt der Nachricht von Phädras Krankheit. In Beta und in der Epode aber werden die möglichen Ursachen dieser Krankheit erörtert: in Beta, in der Strophe wird mehr zweifelnd gefragt, ob Götter, in der Antistrophe, ob Menschen schuld seien; und in der Epode wird angedeutet, daß es wohl Geburtsnöte seien, wogegen Artemis anzurufen sei.

Jede Strophe und Antistrophe ist dem Sinn nach in 4 und 6 Kola gegliedert: in der Alphaastrophe in Angabe der Örtlichkeit bis *κηρυκῶν*, der Begebenheit bis *δέσποιναν* — in der Alphaantistrophe in einen Acc. c. Inf.-Satz, daß Phädra drinnen verhüllt auf dem Lager liege, und einen direkten Satz, daß sie Hungers sterben wolle — in der Betaastrophe in 2 Perioden mit der Anaphora von *ὅν*, in der Betaantistrophe in 2 mit der Anaphora von *ῆ*, welche je 2 dort von Unglück und Schuld, hier von Schuld und Unglück handeln.

Die Epode aber hat 4, 2, 4 Kola, indem die 2 zu den ersten 4 in einer, zu den letzten 4 in anderer Beziehung gehören. Die ersten 4 enthalten Allgemeines in Beziehung auf alle Frauen, die letzten 6 Besonderes in Beziehung auf die Choreutinnen; die ersten 6 handeln von Not, die letzten 4 von Hilfe: so gehören die 2 in der Mitte zu den ersten 4 und den letzten 4 in verschiedenen Hinsichten.

In Alpha und Beta gebe ich die je ersten 4 Kola an 2, die je letzten 6 an 3 Choreuten; in der Epode 4 an antistrophische, 4 an strophische und von dem Mittelpaar der Kola 1 an einen strophischen, 1 an einen antistrophischen.

Vgl. R. Klotz in Bursians Jahresbericht XIII, S. 364—366.

Jeder Choreut repräsentiert den Chor. Boeckh 'Graec. trag. princ.' p. 64: *licet non ex sua quemque persona choreutam loqui, sed singulos deinceps quasi universi chori partes sustinere; non ut diversa et contraria proferant, sed ut transmissio ab alio ad alium carmine, una eademque sensuum ac cogitationum series continetur per diversos cantores.* (Dies gilt auch gegen Zielinski 'Altatt. Kom.' S. 264 u.)

Die Choreuten bezeichne ich in jedem Stoichos der Reihe nach mit A B Γ Δ E, gelegentlich der Deutlichkeit halber mit Hinzufügung von Ziffern: im Sängerstoichos A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>Γ<sup>1</sup>Δ<sup>1</sup>E<sup>1</sup>; in den Tänzerstoichen, im strophischen A<sup>3</sup>B<sup>3</sup>Γ<sup>3</sup>Δ<sup>3</sup>E<sup>3</sup>, im antistrophischen A<sup>3</sup>B<sup>3</sup>Γ<sup>3</sup>Δ<sup>3</sup>E<sup>3</sup>. Dabei denke ich an ihre Stellungen nach der Evolution aus dem Oblongum zu Anfang des Tanzes

vom 1. Stasimon und beginne, nach unserer modernen Weise, vom Publikum her, bei den Tänzerstoichen geradeaus von unten nach oben (so steigt die Thymele im ganzen), beim Sängerstoichos von links nach rechts. Dies verbinde ich mit der Bezeichnung durch weifs, rot, gold, blau, schwarz so, dafs ich die hellen Farben auf die Seite der Helle, die dunkeln auf die des Dunkeln, gold in die Mitte stelle, im Anschlufs an die Lage des Dionysischen Theaters also in den Tänzerstoichen die hellen nach dem Logeion, Süden, die dunkeln nach dem Publikum, Norden, zu, im Sängerstoichos jene nach links, Osten, diese nach Westen, links vom Publikum. Da aber der vorher nach der Richtung der Eintretenden im Oblongum rechte, nachher im Tanz strophische Stoichos nach links vom Publikum, der vorher so im Oblongum mittlere, nachher im Tanz antistrophische Stoichos nach rechts vom Publikum aus der durch die Parodos ohne Gesang erreichten Stellung des Oblongums auf 7. 4. 1. 4. 7,  $\alpha \delta \zeta$  die Evolution zur Orchesis des 1. Stasimons machen, so wird für diese 2 Stoichen, die Tänzerstoichen, dabei die innere Reihenfolge antithetisch, indem der antistrophische sich umkehrt und nach rechts schreitet, während der strophische in der Richtung, die er beim Eintritt hatte, nach links zieht. Dabei behält der Stoichos des Koryphäus seine Stellung auf  $\alpha$ , indem nur der Koryphäus nach  $\epsilon$  vortritt. Richte ich nun die Reihenfolge der Farben und Buchstaben für die Anfangsstellungen des 1. Stasimons, wie sie oben angegeben ist, schon im Oblongum auf  $\alpha \delta \zeta$  ein, so stehen links im vordersten  $\zeta \gamma \rho \nu$  A A E, weifs schwarz weifs, im hintersten rechts E E A, schwarz weifs schwarz. Wähle ich dagegen für die Buchstaben die Reihenfolge, dafs immer A mit schwarz, E mit weifs, oder E mit schwarz, A mit weifs zusammenträfe, so würde die Reihenfolge im vordersten E A E, im hintersten A E A, oder dort A E A, hier E A E sein. Wie aber auch A und E geordnet werden, immer bleibt, wenn vom Publikum aus das linke  $\zeta \gamma \rho \nu$  das vorderste, das rechte das hinterste genannt wird, die Farbenfolge im vordersten weifs schwarz weifs, im hintersten schwarz weifs schwarz, innerhalb des betreffenden  $\zeta \gamma \rho \nu$  vom Publikum nach dem Logeion. Da es sich nun beim Oblongum in der Stellung 7. 4. 1. 4. 7,  $\alpha \delta \zeta$  nur um eine kurze Zeit, bei der Aufstellung für die Orchesis des 1. Stasimons aber um diese Aufstellung und die daran sich schliessende Orchesis und Gesamtstellung wiederholt und in längerer Zeit, auch zwischen Episodien, handelt, so wähle ich so, wie vorher angegeben, die Buchstabenfolge der Stoichen im Oblongum, woraus die Evolution erfolgen soll, für diese, also vom Publikum aus; und nicht abstrakt der Licht- und Nachtseite entsprechend, abgesehen von der Stellung zu Anfang des 3. Stasimons, wie diese daraus durch Evolution werden soll und sich zur Licht- und Nachtseite verhalten wird, nicht so, dafs ein für allemal A oder E Licht oder Nacht bedeutet.

**Die Alphastrophe.** Auffallend ist sofort der Gegensatz der 3 verkürzten und der 3 verlängerten Kola, V. VI. VII und VIII. IX. X. Diese Gruppierung führt auf den Gedanken, dafs je 1 Kolon der einen Gruppe und je 1 der anderen zusammen je 1 Wegepaar bilden; während die ersten 4 Kola metrisch an Länge weniger verschieden, im ersten Paar aber anders

als im zweiten zusammengesetzt sind. Dies führt weiter auf den Gedanken, daß 2 Choreuten hier je 1 Wegepaar tanzen, dessen zweiter Weg dem ersten unmittelbar folgt, dort aber 3 je 1 Weg, dem der zugehörige zweite erst nach dem Dazwischentreten von anderen Wegen folgt.

Der Schluß der Strophe handelt von der *δέσποινα*, auf die sich die vom Okeanosfels her kommende *φάτις* bezog. Dem entsprechend ist es, wenn die Bewegung in der Strophe sich allmählich nach der Seite der *δέσποινα* hin nähert, auf die dann zuletzt hingewiesen wird. Demgemäß gebe ich I. II und III. IV an AB, V. VI. VII und VIII. IX. X an Γ Δ Ε, indem ich dies von *ια* an nach dem Logoion zu rechne.

I. II: Ὀκεανοῦ τις ὕδωρ | στάζουσα πέτρα λέγεται (121). Der wassertriefende Fels, der Okeanosfels genannt wird, wo die Weiber zu waschen pflegen, liegt in der Heimat und ist auf der Periakte der Heimatseite abgebildet. Dorthin bewegt sich A in Daktylen und Anapästten.

Die Zusammensetzung aus Einzelfüßen ist in Alpha, α α, eine zu stets größerer Erregtheit steigende. I. II besteht aus isischen zu Tripodien verbundenen Daktylen und Anapästten; III. IV aus je einem Joniker, der in III steigt, in IV sinkt (antithetisch zu den  $\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup\cup$  in I. II), und einem 1. Päon, so daß ungerade Syzygien (d. h. Verbindungen von 2 Einzelfüßen) zu geraden Tetrapodien (d. h. Verbindungen von 4 Einzelfüßen) vereinigt sind. Dann bestehen V—X aus solchen Tetrapodien, worin ungerade Syzygien, hemiolische und epitritische, zu Tetrapodien verbunden sind. Dies ist steigende Ungeradheit. In I. II lauter  $\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup$ ; in III  $\cup\cup$ ,  $\cup\cup$  und  $\cup\cup$ ; in IV  $\cup\cup$ ,  $\cup\cup$  und  $\cup\cup$ ; dann in V. VI. VII  $\cup\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup$ ,  $\cup\cup$ ; in VIII. IX. X  $\cup\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup$ ,  $\cup\cup$ ; in IX. X  $\cup\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup$ ,  $\cup\cup$ ; in X  $\cup\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup$ ,  $\cup\cup$ . Nämlich alles thematisch.

III. IV: βαπτὰν κάλπισι φντὰν | παγὰν προῖεῖσα κρημνῶν. Dies Kolenpaar von  $11 + 13 = 2 \times 12$  hat B, welcher Choreut in  $\beta$   $12 + 14 = 2 \times 13$ , also mit sofortiger Ausgleichung der *παράλλαγαί* zu den thematischen Größen, und in der strophischen  $\gamma$  c die thematischen 14 hat; ebenso antistrophisch. B schreitet bis  $\kappa$  und dann mit *κρημνῶν* in weitem Sturz von den Höhen nach 8 ες. Die Engen bei *πισι* und *προῖ* malen das Flüssige.

Auf und bei  $\kappa$  sammeln sich alsbald auch die Wäscherinnen Γ Δ Ε bei V. VI. VII: ὅθι μοί τις ἦν φίλα | πορφύρεα φάρη | ποταμῆα δρόσῳ, von wo sie dann mit VIII. IX. X: τέγγουσα θερμᾶς δ' ἐπὶ νῶτα πέτρας | εὐαλλοῦ πατέβαλλ' ὅθεν μοι | πρῶτα φάτις ἦλθε δέσποιναν wieder auseinandertreten. In diesen 6 Kolen, deren erste 3 aus je 1 hemiolischen und 1 epitritischen und deren letzte 3 aus je 1 epitritischen und 1 hemiolischen *πούς* bestehen, sind vorn die 3 hemiolischen alle verschieden,  $\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup$ , die 3 epitritischen alle gleich,  $\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup$ ; hinten von den 3 epitritischen die beiden ersten vom dritten,  $\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup\cup$ , von den 3 hemiolischen der erste von den beiden letzten,  $\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup\cup$ , verschieden.

Bei der Variierung von V. VI. VII ist der Epitrit in V. VI katalektisch, in VI mit *τελευταία βραχεία*, brachykatalektisch in VII, bei der von VIII. IX. X aber ist in VIII *μάς* eingefügt, *πέτρας* zugefügt, in IX *κατέβαλλ'* eingefügt, in X *τις* eingefügt, *van* zugefügt.

Γ Δ Ε treten, Γ auf 22 ιθ, Δ Ε auf 23 κ, 24 κ zusammen, in V. VI. VII. Dann treten sie, wie bemerkt, in VIII. IX. X auseinander. Nach der Mitte aber dürfen sie nur bis 8 kommen. Nun hat Γ 10 + 18 = 28, Δ 9 + 16 = 25, Ε 8 + 15 = 23; von 32 bis 8 aber sind 24; also kehrt Γ mit 4, Δ mit 1 von 8 zurück, Ε bleibt 1 davor. Mit Hilfe der Seitenschritte malt dabei Γ das weithin über den Fels hin und her Ausbreiten der *φάρεα*, Δ setzt dies fort und tritt bei *μοι* mit einem gebrochenen Schritt, von der Felsseite kommend, erschrocken zurück, Ε bleibt mit *van* bange stehn, ehe er nach 8 gelangt, und weist nach der Thür hin. Γ und Ε befinden sich am Ende wieder auf ihren Reihen ιζ und κγ, Δ ist nach κβ nahe zu Ε getreten, und so haben sich 2 Gruppen, von einander geschieden, gebildet, ΑΒΓ und ΔΕ.

Ε spricht am Schluß von α das eine Wort *δέσποιναν* von dem zu Erzählenden, das Subjekt des Acc. c. Inf., der nun in α ferner folgt, die *πρώτα φάτις*. Was ist's denn mit ihr? Es tritt eine erwartungsvolle Pause ein. Durch diese auffallende Trennung des Subjektsakkusativs von der Infinitiv-aussage und dem dazu gehörenden Prädikatsakkusativ, woran sich dann ein fernerer Acc. c. Inf.-Satz, *λεπτά δὲ* u. s. w., anschließt, wird das Auffallende der Begebenheit ausgedrückt (Barthold, Altonaer Gymnasialprogramm 1875, S. 12.13). Ob Schluß in phrygischer Quint? (vgl. Zielinski 'Altatt. Kom.' S. 364).

Die Alphaantistrophe. I. II, III, IV: *τειρομένην νοσερᾷ· | κοίτῃ δέμας ἐντὸς ἔχειν | οἰκῶν λεπτά δὲ φάρη | ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν*. A<sup>3</sup>B<sup>3</sup> schreiten gerade so wie erst A<sup>3</sup>B<sup>2</sup>. Von II greift der Satz in III mit einem Sp. über, der sich noch ἐντὸς οἰκῶνῃ ält, auf ιδ bis 28. Das Herabfallen der dünnen Schleier wird durch *λεπτά δὲ φάρη* gemalt.

V. VI. VII und VIII. IX. X: *τριτάταν δὲ νιν κλύω | τάνδε κατ' ἄβροσλον | στόματος ἀμέραν | Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἄγνόν ἔσχειν, | κρυπτῷ πένθει θανάτου θέλουσαν | κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον*.

Die Überlieferung ist *ἀμβροσλον* und giebt einen poetischeren Sinn als die nüchternen, den im Satz sonst schon ausgedrückten Gedanken breittretenden Konjekturen, die an das *οὐ καταλαμβάνει* etc. *βρώσεως* der Scholien anknüpfen. Den Scholiasten mag die Wortähnlichkeit auf *βρώσεως* geführt haben.

Die etwas auseinandergerissene Wortstellung wird in V. VI. VII durch Allitterationen und Reime enger verknüpft und so das Verständnis erleichtert, *τριτάταν δέ, τάνδε, ἀμέραν*. So sind dann auch in VIII *Δάματρος ἀκτᾶς* und *δέμας ἄγνόν* durch Allitterationen verknüpft. Phädra *κατίσχει* das, für die Königin wohl besonders schön geformte, *ἀκτᾶς δέμας*, unberührt vom nicht essenden Munde. Vgl. die mannigfaltigen Verbindungen von *δέμας* im Thes. Par. Auch Schol. Eurip. Phön. 227 *οὐκ ἀνδρὸς δέμας*. (So auch Hadley 'Eurip. Hippol.', Cambridge 1889.)



Da im Gegensatz zu dem Zusammentreten von  $\Gamma^3 \Delta^3 E^3$  hier ein Auseinandertreten von  $\Gamma^3 \Delta^3 E^3$  durch den Inhalt verlangt wird, der eine Entfernung ausspricht, so lasse ich  $E^3$  sich von  $\Gamma^3 \Delta^3$  trennen und so nach dem Logosion zu bewegen.

Nun soll in VIII ein Fernhalten schliesslich zum Ausdruck kommen, die Erhaltung der genommenen Entfernung. Diese wird durch  $\Delta$  für die Gruppe  $\Gamma \Delta$  bezeichnet, da  $\Delta$  auf ihrer Seite nach E zu sich befindet. Die Entfernung also zwischen  $\iota\epsilon$  und  $\kappa\varsigma$  ist zu erhalten. Dies Erhalten wird durch die Bewegung bezeichnet (denn eine Bewegung hat stattzufinden), wenn  $\Delta$  sich gleichviel nach E nähert und von E zurückschreitet, 5 Engen nach  $\kappa$ , von wo auch  $\Delta$  nach  $\iota\epsilon$  kam, und wieder 5 von  $\kappa$  zurück. Auch hinsichtlich der Länge der Bewegung in den beiden Hälften von a VIII *Δάματρος ἀντῆς* und *δέμας ἀγνὸν ἔχειν* findet Ausgleichung statt, indem beide 9 betragen. Dass  $\Delta^3$  mit *ἔχειν*, wie  $\Gamma^3$  in α mit *πέτρας* von 8, in a ebenso von 8 zurückkehrt, ist dadurch ermöglicht, daß  $\Delta^3$  wie  $\Gamma^3$  in seinem ersten Kolon 10 schritt. Hierin liegt auch der Grund, warum  $\Gamma^3 \Gamma^3$  in V je 10,  $\Delta^3 \Delta^3$  dagegen 9 und 10 in VI schritten; es sollte der Tausch der Kola zwischen  $\Gamma^3$  und  $\Delta^3$  in a VIII so ermöglicht werden, daß VIII in a wie in α durch Cäsur in 2 gleiche Hälften zerfiel.

Nun folgt  $E^3$  mit IX. Phädra will verborgen in ihrem Palast sterben;  $E^3$  kehrt mit hin- und herschwankenden Schritten nach seiner Reihe  $\kappa\gamma$  zurück.

Dahin schreitet dann auch  $\Gamma^3$ , nach  $\kappa\beta$  unmittelbar neben  $\kappa\gamma$ , hinüber, sich dicht zu  $E^3$  gesellend. Es allitterieren in α und a X *-τις, δέσποιναν* und *-τι, δούσανον*.

Beide machen zuletzt einen gebrochenen Schritt, der das *κῆλσαι* ausdrückt. Für  $E^3$  wird er durch die überlieferte Lesart *πένθει* herbeigeführt, während er bei der Konjekture *πάθει* wegfiele.

So stehen denn  $E^2 \Delta^3$  und  $E^3 \Gamma^3$  unmittelbar bei einander je auf  $\kappa\gamma, \kappa\beta$  einander gegenüber, davon getrennt aber die Paare  $A^2 B^2, A^3 B^3$  auf  $\iota\gamma, \iota\varsigma$ , dazu  $\Gamma^2 \Delta^3$  je um 1 von  $B^2 B^3$  nach entgegengesetzten Seiten auf  $\iota\epsilon$  und  $\iota\zeta$ .

Wem erzählt eigentlich der Chor dies alles in Alpha? Sich selbst doch nicht, sondern dem Publikum, zu dem auch Aphrodite im Prolog sprach.

**Die Betastrophe.** I. II, III. IV: *σὺ γὰρ ἔνθεος ὦ κόρυς | εἴτ' ἐκ Πανὸς εἶθ' Ἐνάτας | ἢ σεμνῶν Κορυβάντων | ἢ Μαρτὸς ὀρείας φοιτᾶς*. Wie in Alpha I. II nur isische Baseis, Daktylen und Anapäste, so kommen auch in Beta III. IV nur solche, doch Spondeen und Pyrrhichien, vor; jene sind zu diplasischen Tripodien, diese zu diplasischen Jonikern verbunden; Alpha I. II haben je  $\gamma'$ , Beta III. IV je  $\epsilon'$ , d. i.  $4 \div 1$  und  $4 + 1$  Baseis.

Beta I. II sind aus isischen und diplasischen einfachen Baseis, wie Alpha III. IV, doch anderartig gebildet. Alpha III. IV bestand aus Jonikern und Päonen; Beta I. II besteht aus *μικτοί* (Arist. Quint. M. p. 39) und Epitriten. Für einen *πρηγικός* (*μικτός*) in Beta I, der in b zu Tage träte, so könnte es scheinen, stehe in β ein P. 3.



„in feuchten Wirbeln der Salzflut ( $\alpha\lambda\mu\alpha\varsigma$ ) des Meeresgewoges ( $\pi\epsilon\lambda\acute{\alpha}\gamma\omicron\upsilon\varsigma$ )“ spricht eben, daß Diktyнна doch nicht über das Festland ( $\chi\acute{\epsilon}\rho\sigma\omicron\nu\ \theta'$   $\acute{\upsilon}\pi\acute{\epsilon}\rho$ ) in solchen Wirbeln schreitet. Wohl aber schreitet sie darin nach dem überm Meeresgetöse liegenden Festland, indem dabei besonders an das bei Trözen gedacht wird. Vgl. Neumann und Partsch 'Phys. Geogr. von Griechenland' S. 145: „ganz unbrauchbar (sind) wegen ihrer Exposition gegen nördliche Winde edie Einbiegungen der Küstenlinie zu beiden Seiten der hohen Halbinsel M.“ Die feuchten Windwirbel kreisen durch die  $\lambda\lambda\mu\eta$  von Kreta her und brechen von Norden über das Küstenland nach Trözen herein. Von dort kommt nachher das von der Kypris gesandte Ungetüm. Denn nicht bloß Diktyнна schreitet rächend nach dem Isthmus von M., auch die Schaumgeborne erregt die Flut und braucht Poseidons Macht gegen den Sohn des Theseus, der an der Minostochter Ariadne gefrevelt hat; und der Kypris Sohn, Eros,  $\pi\omicron\tau\acute{\alpha}\tau\alpha\iota\ \acute{\epsilon}\pi\iota\ \gamma\alpha\iota\alpha\nu\ \epsilon\upsilon\acute{\alpha}\chi\eta\tau\omicron\nu\ \theta'$   $\acute{\alpha}\lambda\mu\upsilon\rho\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\pi\iota\ \pi\acute{\omicron}\nu\tau\omicron\nu$ , 1273—74. Aus dem epidaurischen Busen am saronischen  $\pi\acute{\omicron}\nu\tau\omicron\varsigma$ , 1200, kommt jener schreckliche  $\tau\alpha\upsilon\rho\varsigma$ , 1229, durch welchen Hippolyt den Tod findet, 1213—14.

Die symmetrische Komposition dieser 6 Kola ist, daß sich V. VI und VIII. IX chiastisch, a b b a, VII und X parallel verbinden. Thematisch nämlich besteht V aus  $\delta\acute{\alpha}\kappa\upsilon\lambda\omicron\varsigma\ \kappa\alpha\tau'\ \acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\pi\iota\tau\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ , VI aus 3. P.,  $\sigma\upsilon\zeta.$   $\delta\alpha\kappa\upsilon\lambda\iota\kappa\acute{\eta}$ , und VIII aus 3. P.,  $\sigma\upsilon\zeta.$   $\delta\alpha\kappa\upsilon\lambda\iota\kappa\acute{\eta}$ , VII wie X aber aus 2. P. und hyperkatalektischem  $\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{\omicron}\varsigma\ \acute{\alpha}\pi'\ \acute{\epsilon}\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\omicron\varsigma$ .

Mit einander zusammengestellt, ergeben Alpha und Beta folgende Symmetrie der orchestisch-metrischen Komposition.

Alpha		Beta	
$\left\{ \begin{array}{l} \text{I } 4. 4. 4 \quad (- \cup \cup) \\ \text{II } 4. 4. 4 \quad (\cup \cup -) \\ \text{III } 2. 4. 2. 3 \quad \cup \\ \text{IV } 4. 2. 3. 2 \quad \cup \end{array} \right\}$	1. P.	$\left\{ \begin{array}{l} 3. 3. 3. 4 \text{ (Miktoi und Epitrite in)} \\ 4. 3. 3. 3 \text{ der Folge a b, b a)} \\ 2. 4. 2. 4 \quad \cup \\ 4. 2. 4. 2 \quad \cup \end{array} \right\}$	1. P.
$\left\{ \begin{array}{l} \text{V } 2. 3. 3. 4 \text{ (Epitrit)} \\ \text{VI } 3. 2. 3. 4 \quad " \\ \text{VII } 3. 2. 3. 4 \quad " \\ \text{VIII (Epitrit) } 4. 3. 2. 3 \\ \text{IX } " \quad 4. 3. 3. 2 \\ \text{X } " \quad 4. 3. 3. 2 \end{array} \right\}$	2. P.	$\left\{ \begin{array}{l} \text{(Epitrit) } 4. 3. 2. 4 \\ 2. 3. 4. 4 \quad (- \cup \cup) \\ 3. 2. 2. 4 \quad \cup \\ 2. 3. 4. 4 \quad (- \cup \cup) \\ 4. 3. 2. 4 \\ 3. 2. 2. 4 \quad \cup \end{array} \right\}$	2. P.

Daß  $\alpha$  a VII  $\cup \cup \cup -$  als  $\cup \frown -$  zu fassen ist, folgt aus der Responion in  $\beta$  VII, b VII  $\cup \frown -$ ,  $\cup - -$ ; vgl. Arist. Quint. M. 56, Jahn 36, 3:  $\tau\omicron\upsilon\ \tau\epsilon\tau\acute{\alpha}\rho\tau\omicron\nu\ \pi\alpha\iota\omega\nu\omicron\varsigma\ \kappa\alpha\theta\alpha\rho\acute{\omicron}\upsilon$ ,  $\omicron\delta'$   $\pi\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha}\kappa\iota\varsigma\ \eta\tau\omicron\iota\ \tau\acute{\alpha}\varsigma\ \delta\upsilon\omicron\ \mu\acute{\epsilon}\delta\alpha\varsigma\ \beta\rho\alpha\chi\epsilon\lambda\alpha\varsigma\ \sigma\upsilon\nu\acute{\alpha}\gamma\omicron\nu\tau\epsilon\varsigma\ \acute{\epsilon}\iota\varsigma\ \mu\alpha\kappa\rho\acute{\alpha}\nu\ \delta\iota\acute{\alpha}\ \beta\alpha\kappa\chi\epsilon\lambda\omicron\nu\ \kappa\alpha\theta\alpha\rho\acute{\omicron}\upsilon\ \pi\omicron\iota\omicron\upsilon\sigma\iota\ \beta\alpha\kappa\chi\epsilon\iota\alpha\kappa\acute{\omicron}\nu$ .

Wie  $A^2$  zuerst rückwärts schritt und dann sich umkehrte, so schreitet nun auch  $\Gamma^2$   $\sigma\upsilon$  sforzato mit lebhafter Aktion rückwärts und kehrt sich bei  $\delta'$   $\acute{\alpha}\mu\phi\iota$  um, von Phädra ab und der Diktyнна auf der Periakte der Fremde zu. Vgl. über Diktyнна Preller 'Griech. Myth.'<sup>4</sup> 317—18.

Auch  $\Delta$  wendet seine Seitenschritte dahin, wie  $\Gamma$ , doch im ganzen und besonders zuerst in weit entschiedenerer Weise.

E kommt in VII mit  $\alpha$  bis an die Grenze auf 8, und das deutet auf die jambische Auffassung des Tribrachys  $\alpha\nu\lambda\epsilon$ ,  $\cup \cup$ . Die Silben  $\nu\lambda\epsilon$  werden zusammen in entgegengesetzter Richtung wie  $\alpha$  geschritten. Die Seitenschritte von  $\alpha\nu\lambda\epsilon\rho\varsigma$   $\alpha\theta\acute{\upsilon}$  wenden sich von der Bühnenfront ab, wo die Diktynna und ihr Tempel auf der Periakte dargestellt sind. Wie V. VI centrisch VII gegenüber stehen, so schreiten  $\Gamma \Delta$  erst nach, dann von der Scenenfront, E erst von, dann nach ihr. Diktynna ist hier Artemis, nicht die spätere Heroine. Auf der Periakte der Fremde ist ihr kretisches, auf der der Heimat ihr epidaurisches Heiligtum abgebildet; als Artemis steht sie auf 20, worauf  $\Delta$  in VI endet. Inhaltlich vgl.  $\alpha\nu\lambda\epsilon\rho\varsigma$   $\alpha\theta\acute{\upsilon}\tau\omega\nu$   $\tau\rho\acute{\upsilon}\chi\epsilon\iota$  mit a VIII  $\delta\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\rho\varsigma$   $\alpha\pi\tau\acute{\alpha}\varsigma$   $\delta\acute{\epsilon}\mu\alpha\varsigma$   $\acute{\alpha}\gamma\nu\delta\acute{\alpha}\nu$   $\iota\sigma\chi\epsilon\iota\nu$  ( $\kappa\alpha\tau'$   $\acute{\alpha}\beta\rho\sigma\sigma\acute{\iota}\omega\nu$   $\sigma\acute{\omicron}\mu\alpha\tau\circ\varsigma$ ), Schuld und Strafe. Das  $\tau\rho\acute{\upsilon}\chi\epsilon\iota$  nehme ich *ritardando*.

Das gleich folgende  $\varphi\omega\iota\tau\acute{\alpha}$   $\gamma\acute{\alpha}\rho$  denke ich *accelerando*, besonders in  $\gamma\acute{\alpha}\rho$ , in  $\tau\acute{\alpha}$  aber gedehnt: sie schreitet weithin.

Inhaltsgemäß fällt dann IX dem Grenzchoreuten E zu; vorher aber VIII, worin Diktynnas Schreiten gemalt wird, dem Choreuten, der auf 20 vor Artemis steht,  $\Delta$ . Dieser schreitet vor der Artemis her und mitten durch die weite  $\lambda\acute{\iota}\mu\upsilon\alpha$  in der Mitte der Stoichosreihe durch, ganz bis 34 hin.

Der Sinn stellt V. VI und VIII. IX gegen VII und X, wie die Rhythmen des Themas und der Variation. Die Reihenfolge der Choreuten dagegen ordnet V und VIII gegen VI. VII und IX. X.  $\Gamma$ ,  $\Delta$  E und  $\Gamma$ , E  $\Delta$ .

Andererseits stellt E dar, wie Diktynna-Artemis  $\varphi\omega\iota\tau\acute{\alpha}$ , auch nach der  $\chi\acute{\epsilon}\rho\sigma\circ\varsigma$ , die überm  $\pi\acute{\epsilon}\lambda\alpha\gamma\circ\varsigma$  liegt; um 1 Jambus über die Stoichosstellung  $\iota\alpha$ — $\gamma$  und über  $\kappa\alpha$ — $\kappa\epsilon$  hieraus nach  $\kappa\varsigma$ , mit welcher Reihe die über dem Querband der Thymele liegende, über dessen Niveau wieder beginnende Steigung derselben anfängt. *Libri óπερ sive óπερ*, Kirchhoff 1855;  $\pi\acute{\epsilon}\lambda\alpha\gamma\circ\varsigma$  *codd.* Wilamowitz 1891.

In X endlich bewegt sich  $\Gamma$   $\delta\acute{\iota}\nu\alpha\iota\varsigma$   $\acute{\epsilon}\nu$  und bleibt zwischen  $\Gamma$  und E, Meer und  $\chi\acute{\epsilon}\rho\sigma\circ\varsigma$ , indem er sich zuletzt näher der Seite der  $\chi\acute{\epsilon}\rho\sigma\circ\varsigma$ , wo E ist, bewegt. Mit den + 4, die  $\Gamma$  mehr als 10 hat, im ganzen 14, kehrt er von 34, der Grenzreihe des 1. Stoichos, zurück bis 30.

$\Gamma$  A B stehen neben einander, so daß je 1 Reihe sie trennt, auf  $\iota\varsigma$ ,  $\iota\delta$ ,  $\iota\beta$ .

Die Betaantistrophe. I. II, III. IV:  $\eta$   $\pi\acute{\omicron}\sigma\iota\nu$   $\tau\acute{\omicron}\nu$   $\epsilon\rho\epsilon\chi\theta\epsilon\iota\delta\acute{\alpha}\nu$  |  $\acute{\alpha}\rho\chi\alpha\gamma\acute{\omicron}\nu$   $\tau\acute{\omicron}\nu$   $\epsilon\nu\pi\alpha\tau\rho\acute{\iota}\delta\alpha\nu$  |  $\pi\omicron\iota\mu\alpha\iota\nu\epsilon\iota$   $\tau\iota\varsigma$   $\acute{\epsilon}\nu$   $\omicron\iota\kappa\omicron\iota\varsigma$  |  $\kappa\rho\nu\pi\tau\acute{\alpha}$   $\kappa\omicron\iota\tau\alpha$   $\lambda\epsilon\chi\acute{\epsilon}\omega\nu$   $\sigma\acute{\omega}\nu$ . Mit  $\eta$  beginnt A etwas *ritardando*, um die Verdächtigung des Königs mit einigem Bedenken auszusprechen. Theseus ist  $\acute{\epsilon}\kappa\delta\eta\mu\omicron\varsigma$ , vielleicht bei einer anderen? Das  $\pi\acute{\omicron}$  hat den stärkeren Ton, ist aber kürzer als die Arsis  $\eta$ . Hin und her gehen die Seitenschritte in höchster Aufregung. Zu den  $\omicron\iota\kappa\omicron\iota\varsigma$  dieser andern schreitet auch B in III. IV. Die  $\kappa\omicron\iota\tau\alpha$  dort, verschieden von der  $\nu\sigma\epsilon\rho\acute{\alpha}$   $\kappa\omicron\iota\tau\alpha$  in a, ist eine  $\lambda\epsilon\chi\acute{\epsilon}\omega\nu$   $\sigma\acute{\omega}\nu$ , indem  $\lambda\epsilon\chi\acute{\epsilon}\omega\nu$  nicht bloß das konkrete jetzige Ehelager Phädras im trözenischen Palast, sondern Phädras Ehelager überhaupt, das mit Theseus, bezeichnet, welches ihr Eigentum ist.

Die Erechthiden, deren ἀρχηγός Theseus ist, wohnen auf der Burg, die auf diesen Wegen b I. II für A zu seiner Rechten liegt, der bei der Aufführung (der ersten, im athenischen Theater) dahin stets δείξεις macht. Er ist der ἀρχηγός von Edelgeborenen, die er von Phädra erhalten soll, und hat als solcher die doppelte Verpflichtung, eine neue, edelgeborene Nachkommenchaft zu zeugen; parallele Wortstellung, πόσιν τὸν Ἐριχθιδᾶν und ἀρχηγὸν τὸν εἰπατριδᾶν (vgl. Wil. S. 196).

Der oben angeführten Regel Hephästions über die μολοτοί in Jonikern entsprach in β außer dem ἡ σεμνῶν an ungerader Stelle auch das ρεῖας φοι an gerader. In b entspricht ihr auch das ποιμαίνει an ungerader. Nicht aber thut es das κρυπτεῖς καὶ an ungerader in b IV. Man muß indessen auf den Grund jener Regel achten, welcher darin bestehen dürfte, daß in beiden Fällen die Aufeinanderfolge von 5 langen Silben vermieden werden soll, ◡ ◡ = —, — = — und = — —, = — ◡ ◡. Diesem Grund tritt aber b IV mit = — —, = ◡ ◡ —, = nicht entgegen, weil wegen der mollis solutio im zweiten Joniker hier nur 4 lange zusammentreffen. Diese Auflösung entspricht dem Sinn des Kolons. Die Hyperkatalexen des Themas in III. IV, je 1 Kürze, sind von der Flöte scharf hervorzuheben, und die in IV ist ebenfalls vom Gesang mit scharfem Ton gedehnt am Schluß recht laut sforzato vorzutragen.

V. VI. VII: ἡ ναυβάτας τις ἐπλευσεν | Κρήτας ἔξοχος ἀνὴρ | λιμένα τὸν εὐξεινότατον ναύταις, | und VIII. IX. X: φάμαν πέμπων βασιλεῖα | λύπη δ' ὑπὲρ παθίων | εὐναία δέδεται ψυχάν; Dem Sinn nach trennt sich von der letzten U.-P. φάμαν πέμπων βασιλεῖα ab und schließt sich an die 3 U.-P., an V. VI. VII, an. So auch Γ in VIII vor EΔ in IX. X.

Wie in β οὐ σύ, so wird in b ἡ ἡ nach entgegengesetzter Richtungen geschritten (innerhalb der 1. P. von β in II das εἴτ' εἴθ' nach entgegengesetzter, in III. IV ἡ ἡ nach derselben, weil dies *vel vel* doch zusammengehört, nicht aber so Πανός und Ἐκάτας). In den polyschematistischen Palimbakchien, 3. P., drückt b VI ξξ das Zurückhalten mit der Trauerbotschaft aus, in β VIII γάρ die Weite des φοιτᾶν, in b VIII dasselbe Zurückhalten wie in b VI; in den polyschematistischen Bakchien, in β X δὶ den großen Wellenschlag, in b X εὐ das lange Gefesseltsein auf der εὐνή, analog wie IX πέν die Dauer des tiefgedrückten Leids. Das ὑπὲρ παθίων in b IX allitteriert mit ὑπὲρ πελάγους in β IX.)\*

Die Epode. Jeder Choreut soll im ganzen 64 im 1. Stasimon schreiten (s. o.). Geschritten haben in Alpha und Beta A 47. 48, B 50. 50, Γ 54. 52, Δ 50. 54, E 50. 52; also haben noch in Gamma zu schreiten 10 Γ<sup>1</sup>. Δ<sup>3</sup>, 12 Γ<sup>3</sup>. E<sup>3</sup>, 14 B<sup>2</sup>. Δ<sup>2</sup>. E<sup>2</sup>. B<sup>3</sup>, 16 A<sup>3</sup>, 17 A<sup>2</sup>. In Gamma hat I 16, II 14, III 12, IV 14, V 10, VI 10, VII 12, VIII 14, IX 17, X 14. Da also

\*) Die Rhythmen V. VI gerade, VII; VIII. IX schräggerade, X gerade in der Variation ordnen V. VI und X gegen VII und VIII. IX, während sie im Thema V. VI und VIII. IX gegen VII und X standen. Der Sinn V gegen VI. VII und VIII gegen IX. X, der Satz V, VI. VII, VIII gegen IX. X. [Nachtrag am Rand.]

nur I 16 hat und nur A<sup>3</sup> noch 16 haben soll, ist I an A<sup>3</sup> zu geben; ebenso IX an A<sup>3</sup>, weil nur IX und A<sup>2</sup> 17 hat und noch haben soll. Solche einzeln stehende Kola und Choreuten sind noch V. VI und  $\Gamma^3$ .  $\Delta^3$  mit 10. 10. Nun schloß sich an A bisher immer, in Alpha wie in Beta, B an; und da sowohl B<sup>3</sup> als B<sup>2</sup> noch je 14 haben sollen und sowohl II als X je 14 haben, so gebe ich II und X an B<sup>3</sup> und B<sup>2</sup>, weil I an A<sup>3</sup>, IX an A<sup>2</sup> gegeben sind. Nun können noch III und VII an  $\Gamma^3$  oder E<sup>3</sup> mit je 12, sowie IV und VIII mit je 14 an  $\Delta^2$  oder E<sup>2</sup> gegeben werden. Hier kommt nun in Betracht, daß auf der strophischen Seite in  $\alpha$  keine Variation in der zeitlichen Reihenfolge der Choreuten stattfand, wohl aber in a,  $\beta$ , b in derjenigen der 3 letzten, die VIII. IX. X sangen. Die Symmetrie würde im ganzen 1. St. in dieser Hinsicht wieder hergestellt, wenn nach der Variation in a, b das Thematische in c und nach dem Thematischen in  $\alpha$  eine Variation nicht bloß in  $\beta$ , sondern auch in  $\gamma$  folgte. Ich gebe daher III an  $\Gamma^3$ , VII an E<sup>3</sup> und erhalte so in  $\gamma$  die Reihenfolge AB $\Gamma$  $\Delta$ E. Wie aber ist IV. VII zu vergeben? Dem Sinn nach bilden IV—VII eine Gruppe zwischen I—III und VIII—X (s. o.). Wie nun alles immer antithetisch war, so wird auch diese Gruppe antithetisch umfaßt, wenn ihre äußeren Glieder dieselben sind, also zu E<sup>3</sup> in VII in IV sich E<sup>2</sup> stellt, woraus dann folgt, daß VIII an  $\Delta^2$  fällt. Dann stehen an den innern Grenzen der 2 mal 3 Kola  $\Gamma^3$  in  $\gamma$  III,  $\Delta^3$  in c VIII, und an den innern der 2 mal 2 Kola umgekehrt  $\Gamma^2$  in  $\gamma$  V,  $\Delta^3$  in c VI; außen aber stehen bei den 2 mal 2 Kola E<sup>2</sup> in  $\gamma$  IV, E<sup>3</sup> in c VII, und bei den 2 mal 3 die Paare A<sup>3</sup>B<sup>3</sup> in c I II, A<sup>2</sup>B<sup>3</sup> in IX. X.

Vorgreifend sei hier bemerkt, daß in c die zeitliche Ordnung der Choreuten AB $\Gamma$  $\Delta$ E ist, und da I. II. III schon an AB $\Gamma$  dort gefallen sind, IV. V an strophische Choreuten fallen, darauf VI an  $\Delta$  der Antistrophe fällt. An diesen  $\Delta$  ist, um die Beziehungen recht klar zu machen, auch schon a VIII zu geben. Und da nun  $\alpha$  VIII an  $\Gamma$  der Strophen fällt, so fällt V  $\gamma$  vorher auch an diesen  $\Gamma$ . Siehe unten Weiteres.

Die eben berührte Ordnung des Sinns ist (s. o.) diese, daß V. VI in einer Beziehung zu I—IV, in anderer zu VII—X gehören. Das wird ausgedrückt, wenn von jeder der beiden Gruppen von je 4 das Grenzkolon sich mit einem der beiden mittleren verbindet; also IV mit V und VII mit VI. Da nun V in  $\gamma$ , VI in c steht (s. o.), so fällt auch IV in  $\gamma$ , VII in c.

Die Reihenfolge der Choreuten ist also in der Orchesis zeitlich in  $\alpha$  AA, BB,  $\Gamma$  $\Delta$ E,  $\Gamma$  $\Delta$ E, in a AA, BB,  $\Gamma$  $\Delta$ E,  $\Delta$ E $\Gamma$ . Jene wird erst in  $\beta$  zu AA, BB,  $\Gamma$  $\Delta$ E,  $\Delta$ E $\Gamma$ . Aus a AA, BB,  $\Gamma$  $\Delta$ E,  $\Delta$ E $\Gamma$  wird sogleich in b AA, BB,  $\Gamma$  $\Delta$ E,  $\Gamma$  $\Delta$ E, so daß sich in c AB $\Gamma$  $\Delta$ E wiederherstellt.

Aus  $\beta$  AA, BB,  $\Gamma$  $\Delta$ E,  $\Delta$ E $\Gamma$  aber wird

in  $\gamma$  E $\Gamma$ ,  $\Delta$ AB, indem die beiden Gruppen vertauscht werden und  $\Delta$  von der Gruppe der 3 zu der Gruppe der 2 gezogen wird.

So ordnen sich also chiasmisch die 2 äußeren Glieder  $\alpha$  und c als AB $\Gamma$  $\Delta$ E, die 3 inneren Glieder a  $\beta$  b als  $\Delta$ E $\Gamma$ ,  $\Delta$ E $\Gamma$ ,  $\Gamma$  $\Delta$ E.

Hiermit stimmt auch überein, daß nach der Symmetrie in der Verteilung aller Baseis, im besondern zwischen dem 1. und 4. Stasimon (s. o.), in Gamma 3 und 3 Kola von je ε', 2 und 2 von je δ' Baseis sein sollten. Wie das im einzelnen so ist, wird nun die ausgeführte Analyse zeigen.

I besteht aus δάκτυλος κατ' ἑμβον, Kretikus und Jambus; ebenso IX. Aber die Stellung und Variation ist antithetisch. In I ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡, in IX ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡; wobei ◡ ◡ ◡ in I unverändert, in IX zu ◡ ◡ ◡ variiert ist; sodann am Schluß ◡ ◡, in I zu ◡ ◡, in IX zu ◡ ◡ variiert, wie der Kretikus in I ◡ ◡ ◡, in IX ◡ ◡ ◡ ist. — Ferner II und X. Jenes, II, besteht wie X aus 2 zusammengezogenen Päonen, denen ein ◡ ◡ vorgesetzt ist, während in I und IX ein ◡ ◡ folgte. Die Päonen sind in II ein 1. und 3., in X ein 4. und 2. Päon. In I und IX stimmen also πόδες ◡ ◡ ◡ und ◡ ◡, weicht ab einer ◡ ◡ ◡ und ◡ ◡ ◡; umgekehrt stimmt in II und X 1 π., ◡ ◡, weichen ab 2, ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ und ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡. Zu dieser Gruppe der 2 mal 3 gehören nun noch III und VIII. Beide bestehen aus 2 Päonen und 1 Sp., III aus ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡, ◡ ◡, VIII aus ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡, aus je 1 gleichen, einem 2. P., und je 1 verschiedenen, einem 1. und 3. P.; endlich je 1 sinkenden Sp. So haben denn I. IX hinten je 1 J., II. X vorn, III. VIII hinten je 1 sinkenden 4-zeitigen is. π. Man darf aber darum doch nicht insofern II. III und IX. X gegenüber I und VIII zusammenfassen, denn dann würde ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡ gegenüber ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡ stehen, was doch keine Ordnung gäbe, rücksichtlich des Isischen und Diplasischen, indem dieses dort voran, hier in der Mitte stände. Vielmehr bilden I. II überhaupt eine Gruppe und ebenso IX. X. Diese ist dadurch scharf bezeichnet, daß in ihrem ersten Kolon ein δάκτυλος κατ' ἑμβον steht, dem in I ◡ ◡ ◡ folgt, in IX ◡ ◡ ◡ vorhergeht, und der in I rein ◡ ◡ ◡ ◡, in IX polyschematistisch ◡ ◡ ◡ ◡ ist. Zwar ist über Polyschematismus von μικτοί nichts überliefert; aber in Alpha finden sich Päische und Epitrite, in Beta μικτοί, Epitrite und Päische; und so führt die Symmetrie darauf, in Gamma μικτοί neben den Päonen zu finden, statt nur Päonen ohne und mit Beischritten anzusetzen. — Analog den beiden Triaden I. II, III und VIII, IX. X sind auch in den beiden Dyaden IV. V und VI. VII die beiden äußern und die beiden innern Glieder mit einander in Beziehung. IV besteht aus Jon. a min. und anap. Syz., VII aus Jon. a mai. und dakt. Syz., V aus anap. Syz. und (antithetisch) Jon. a mai., VI aus dakt. Syz. und (antithetisch) Jon. a min. Den ersten A. und D. von V und VI bläst die Flöte ohne Gesang. Für diese Teilung in V und VI sprechen die Cäsuren nach δι' ἑμᾶς und νηδύος, sowie ἤξεν und ἔδ'.

I. II. III: φιλεῖ δὲ τᾷ δυστρόπῳ γυναικῶν | ἀρμονίᾳ κακᾷ δύσαντος ἀμνηστία συνοικεῖν. Die Epode fängt nach Obigem also antistrophisch an und setzt scharf und deutlich auf diese Weise gegen Alpha und Beta ab, worin das Strophische α, β dem Antistrophischen a, b voranging. Zuerst löst sich in schwieriger Weise die gedrängte Stellung der ἀμνηστία ὥδιναν. Mit einer schweren Wendung und einem gebrochenen Schritt schreitet A zwischen B und Γ heraus und weiter in wiederholten Windungen nach 20 ιβ.

Von hier aus soll nun eine dem Auge wohlgefällige, mit dem strophischen Stoichos respondierende innere Ordnung des antistrophischen Stoichos gebildet werden, die von V. 169 bis 525, vom 1. bis zum 2. St. dauern soll. Die Worte *δυστρόπῳ γυ* werden von Schritten begleitet, die mit denen zu *α καὶ δύς* fast parallel sind. Die im allgemeinen, besonders auch leiblich, schlechte Konstitution der Frauen ist auch natürlich infolge ihrer leidbringenden Beschaffenheit eine *δύστροπος*, besonders von einer Sinnesart, die dazu gehört, doch auch leiblich von einem schwer zu wendenden Leid, überhaupt von *δυστρόπῳ* begleitet. So pflegt denn die *ἀμηχανία* der Geburtswen und der Raserei dabei zu wohnen. *Γ* ist in den *οἴκοις*, bei AB, zu denen er hinübergeschritten ist; alle 3 Choreuten stehen in unmittelbar an einander grenzenden Reihen *ιβ, ιγ, ιδ*. Aus III greift der Sinn in II mit *δύστανος* zurück, wie er aus VIII in IX mit *Ἄρτεμιν* nachher vorgreift. *Γ* schreitet bei *ἀμηχανία συνοί* meist parallel mit A und B.

IV. V: *ὀδόνων τε καὶ ἀπορσύνας | δι' ἐμᾶς ἦξέν ποτε*. E war in *β* nach *κς* gelangt. Da IV nur gerade Rhythmen enthält und mit Länge anfängt, so kommt E von *κς* nach *κδ*. Andererseits kam A nach *ιβ*. So ist der ganze Stoichos von *ια—κγ* nach *ιβ—κδ* gerückt. Demgemäß muß nun *Γ* nach *ιη* rücken, während er zu Anfang von *α* auf *ιζ* stand. Mit IV. V haben sich die beiden oberen Grenzchoreuten der Dyade und der Triade in *γ*, E und *Γ*, von ihren beiden Gruppen abgelöst und sind auf ihre Endplätze in der Reihe 20 gelangt, während mit I. II. III. die ganze Triade von *ε* dahin gelangte. Die Methode dabei ist einer von den verschiedenen Fällen, wie 10 im ganzen und in Teilen hemiolisch und isisch gegliedert werden, in 4. 6 und 6. 4 und in 3. 2. 2. 3 und 2. 3. 3. 2 und in 5 = 2. 3 oder 3. 2 und 5 = 2. 3 oder 3. 2 und dann jeder dieser Fälle dem andern gegenübergestellt werden kann.

VI. VII: *νηδύος ἔδ' αὔρα | τὰν δ' εὐλαχον οὐρανίαν*. Mit diesen beiden Kola rückt die Dyade von *c* nach ihrer Endstellung in 20. Die Endstellung des antistrophischen Stoichos ist aus der jambischen zu einer anapästischen geworden, aus ABΓΔΕ auf *ια, ιδ, ιζ, κ, κγ* zu AB, ΓΔ, E auf *ιβ, ιδ, ιη, κ, κγ*; indem BΔ ihre *χωραί* auf *ιδ, κ* behalten, AΓE aber um je 1 von *ια, ιζ, κγ* nach *ιβ, ιη, κδ* gerückt sind.

Zu einer solchen Umänderung der innern Ordnung in den Tänzerstoichen giebt im allgemeinen der Umstand Anlaß, daß das 1. und 4. St. zusammen ein chiasmatisches Ganze insofern bilden, daß sie mit Anfang und Ende sich zusammenschließen. Dazwischen tritt dann das 2. und 3. St. so, daß diese mit *ταραχή* auf dem Höhenpunkt zusammenstoßen und das 3. so anfängt, wie das 2. schließt, daß sie aber an das 1. und 4. sich so anschließen, daß das 2. mit dem Schluß des 1. beginnt, das 3. mit seinem Ende nachher den Anfang des 4. hergiebt: indem nämlich, abgesehen vom ersten Anfang und letzten Schluß, immer Ende und Anfang eines vorhergehenden und folgenden St. dieselbe Stellung haben und dieses aus der Stellung von jenem die Orchestik der ein Ganzes bildenden St. nach der verfloßenen Zwischenzeit fortsetzt.



Wie nun im Sängerstoichos die innere Ordnung aus dem Diplasischen ins Isische übergang, damit die Sänger isisch ständen, wie sie nachher schreiten sollten, und damit sie sich von den Tänzern desto bestimmter unterschieden, die eine jambische Aufstellung genommen hatten, so unterscheiden sich nun auch die Stellungen der Tänzerstoichen im Verlauf der Orchesis am Anfang und Ende der 4 St. deutlich durch anapästische Ordnung von der diplasischen am Anfang und Ende des Ganzen der 4 St.

Eine andere als eine isische Ordnung kann dabei symmetrisch nicht eingenommen werden; eine hemiolische, epritische ist nicht möglich, da die Stoichoslänge 13 beträgt.

In den Tänzerstoichen sind aber 2 isische Ordnungen zu bilden, während die im Sängerstoichos für alles Melos im St. bleibt. Diese 2 werden zweckmäßig einmal nach oben, einmal nach unten hinüber gebildet, indem zwischen A und E die 3 andern Choreuten ihre Entfernungen so wechseln, daß einmal A, einmal E isoliert wird und 1 Anapäst von der ihm nächsten Gruppe absteht, während die Einzelchoreuten in den Gruppen, Dyaden, von einander um  $\frac{1}{2}$  Anapäst, die Dyaden aber auch je 1 Anapäst von einander stehen.

Daß ich nur zuerst E<sup>2</sup> und E<sup>3</sup> isoliere, das thue ich im Anschluß an den Gedanken und die übrige ihn ausdrückende Orchesis von Alpha und Beta, wie ich sie entwickelte. Ganz allgemein wäre zu sagen, daß es gilt, auszudrücken, wie Phädra in die Fremde, zur fernen *χέρσος* hinüberkommend, unter den Einfluß der dort streitenden Göttinnen gerät.

VIII. IX. X: *τόξων μεδέουσαν ὄντεν | Ἄρτεμιν καὶ μοι πολυζήλωτος | αἰεὶ σὺν θεοῖσι ποικῶ*. Den Seitenschritt bei *τό* thut Δ nach der Stelle und Reihe, wo die *ὀδῖνες* von E dargestellt wurden. Der Weg aber von VIII geht hin und her: wie es überhaupt dem Publikum sehr klar wird, daß die erste Trias der Kola lauter schräge, die 1. und 2. Dyas, d. i. die 2. und 3. U.-P., lauter gerade, die 2. Trias, d. i. die 4. U.-P., lauter schräge Wege hat. Die aus 1 Choreuten der beiden oberen, EΔ, und aus 2 der 3 unteren Choreuten ΓΒΑ bestehende noch übrige Drei der strophischen Seite reiht sich nun abschließend auf 20 in die neue Stellung des Stoichos ein, zuerst der eine, Δ. Dann wird anderseits zuerst die Grenzreihe deutlich von A eingenommen. Das in IX übergreifende *Ἄρτεμιν* wird von dem übrigen Teil dieses Kolons durch eine entgegengesetzte Seitenrichtung gesondert, indem es nach oben, das übrige nach unten seitwärts geht. X aber wird dann nach der Mitte, zu all den andern Choreuten geschritten, gemäß dem auszudrückenden Gedanken *σὺν θεοῖσι ποικῶ*.

Die 3 ersten und 3 letzten Kola von Gamma haben die thematische Zahl der Baseis *ε'ε'ε'*, *ε'ε'ε'* behalten; in IV. V und VI. VII aber sind *δ'δ'*, *δ'δ'* zu *δ'γ'*, *γ'δ'* variiert.


Beide Tänzerstoichen stehen sich nun auf 20 *ιβ*, *ιδ*; *ιη*, *κ*; *κδ* gegenüber, in je einer geraden Reihe. Dies wäre bei der konjizierten Lesart *πάθει* statt des *πένθει* der libri nicht der Fall. Dann wäre E<sup>3</sup> zuletzt in *ι* nur bis 21 gelangt und stände allein hinter all den andern 4 und 5 Choreuten

auf je 20 zurück und nicht mit in der Reihe. Jeder im Publikum, auch der Ungebildete, hätte gesehen, daß da etwas nicht in Ordnung sei und daß in den Bewegungen vorher ein Fehler müsse stattgefunden haben. So erklärt sich denn auch die Genauigkeit der Griechen in der Silbenmessung. Sie waren darin keineswegs pedantisch. Denn bei dem prinzipiellen Zusammenhang von Gesang und Tanz, in denen beiden das Verhältnis 1. 2 herrschte und die Schrittweite so der Länge des Worts, Tons, Stehens entsprach, war es durchaus nötig, die Silben genau zu messen und in genau gemessenen, nicht nur thematischen, sondern auch variierten Metren zusammenzusetzen.

Aus der Teilungsart der Epode in der Orchesis in strophische und antistrophische Kola erklärt sich die Inkonsequenz in der Bezeichnung durch Strophe, Antistrophe, Epode. Eine bestimmte Reihenfolge respondierender Kola fand hier nicht statt, und man konnte daher die Ausdrücke *στροφή* und *ἐπιστροφή*, *ἐπistroφος* hier nicht gebrauchen. Ein *διστροφή*, *διστροφος* empfahl sich aber nicht, weil das den Gedanken erweckt hätte, als ob die Epode doppelt so viel Kola als eine der vorhergehenden Strophen hätte, während sie doch im ganzen eben so viele hatte; denn darauf wird man durch den Umstand geführt, daß sie von eben so vielen Choreuten getanzt ward. Wenn das etwa in lyrischen Kompositionen nicht der Fall war, so paßten die Namen *διστροφή* (das sich bilden liefs), *διστροφος* auch nicht. Aus demselben Grunde würden *ἐπιστροφή*, *ἐπistroφος* nicht passen.

---

### 3. Die Anapäste des Chors nach dem ersten Stasimon. V. 170—175.

I 'Αλλ' ἤδε τροφὸς γεραῖά πρὸ θυρῶν	B _ _ _ _ _ , _ _ _ _ _
II τήνδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων·	Δ _  _ _ , _ _ _ _ _
III στυγνὸν δ' ὄφρ' ὧν νέφος αὐξάνεται.	E _ _ _ _ _ , _ _ _ _ _
IV τί ποτ' ἔστι μαθεῖν ἔραται ψυχά,	A _ _ _ _ _ , _ _ _ _ _
V τί δεδήληται	Γ _ _ _ _ _
VI δέμας ἀλλόχροον βασιλείας.	Γ _ _ _ _ _ , _ _ _ _ _

Auf das Stasimon folgen 6 anapästische Kola, welche andererseits dem in Anapästen geführten Gespräch zwischen der Amme und Phädra voraufgehen. Sie gehören dem Chor. Welchem Teil aber des Chors? Sie beziehen sich auf die Erscheinung der Amme mit Phädra auf dem Logeion; doch sind sie darum nicht der erste Teil eines Kommos, weil in ihnen kein Wechselgespräch mit Personen auf dem Logeion begonnen wird. Auch gehören sie nicht zu dem folgenden 1. Epeisodion, weil der Chor schon längst aufgetreten ist; dazu können selbst die Amme und Phädra nur insoweit rechnen, als sie, wenn auch stumm, doch jedenfalls auf dem Logeion zuerst erscheinen. Vielmehr gehören sie noch zum ersten Agieren des Chors und bilden mit dem 1. Stasimon zusammen die erste *χορεία*.

Die ganze kleine Scene indessen, das stumme Erscheinen der Amme und Phädras und die Aufführung der anapästischen Kola durch den Chor, läßt sich auch als ein kleines Glied betrachten, welches den Übergang zwischen dem Stasimon, das nur Sache des Chors ist, und dem folgenden Dialog, der nur Sache der beiden Bühnenpersonen ist, bildet.

Da die Amme und Phädra *πρὸ θυρῶν*, vor der königlichen, der mittlern Thür, erscheinen und der Chor die Worte *ἤδε, τήνδε* braucht, so scheint es passend, diese Anapäste dem mittlern Stoichos, dem der Sänger, zu geben. Stehend braucht er sie nicht mehr vorzutragen, da er das *στάσιμον μέλος*, das Stehlied, eben vollendet hat. Er äußert nun wiederholt das lebhafte Verlangen, zu erfahren, was es denn eigentlich mit der Krankheit der Herrin auf sich habe, *τί ποτ' ἔστι* u. s. w., und dazu paßt es, daß er auf sie, auf die *σκηνή* zuschreitet.

Von den 6 Kolen stehen die 4 ersten jedes mehr für sich, während die letzten 2 zusammen einen Satz von Prädikat und Subjekt bilden. Die

Sinngliederung ist: I Aber da ist, siehe, die alte Amme vor der Thür = Subjekt und (zu ergänzendes) Prädikat; II appositionelles Participium zum Subjekt = die da aus den μέλαθρα heraus führend; III Subjekt und Prädikat; IV Subjekt und Prädikat; V Prädikat und VI Subjekt.

Dem scheint eine solche Verteilung der 5 Choreuten zu entsprechen, daß I, II, III, IV je einer der Nebenchoreuten, V, VI der ἡγεμὼν κορυφαῖος erhält: was, warum die Gestalt der Königin so zerstört ist, in lebhafter, wenn auch indirekter Frage.

Was bedeutet στυγνὸν δ' ὄφρ' ὅταν νέφος αὐξάνεται? Größer wird die verhaßte Wolke ihrer Augenbrauen? oder meiner Augenbrauen? Sofort folgt: Was es ist, verlangt meine Seele immer mehr zu wissen; und dann folgt: was, warum das δέμας der Königin zerstört ist, und τί, τί ist eine Anaphora. Was es ist, es, das Vorhergehende; daher ist III von dem Leid Phädras zu fassen, vgl. 290 στυγνὴν ὄφρ' ὅταν λύσασα; und dann τί δεδήληται wegen der Anaphora indirekt, wie τί ποτ'. Das kurz gesagte τί ποτ' ἔστι wird in der Anaphora des Koryphäus auf das ganze δέμας ausgedehnt, und gefragt, was das denn eigentlich ist, eine gewöhnliche Krankheit oder eine Folge wovon? was denn eigentlich das δέμας so zerstört ist, was, d. h. ein erstauntes „in Beziehung auf was“.

Jeder von den 4 Nebenchoreuten ΑΒΔΕ schreitet auf diese Weise 16 Engen und kommt bis nach ιξ, der ursprünglichen Reihe der Seitenhegemonen; der Koryphäus Γ aber gelangt mit 22 von ε nach κξ, um 2 Stoichoslängen von α vorwärts. Jene bleiben um 1 Enge hinter der jetzigen Reihe der Seitenhegemonen ιη zurück; dieser kommt um 1 Jambus über die jetzige äußerste Reihe der Seitenstoichen, ιδ, bis κξ, und um 1 Enge über die äußerste, nach dem Logeion zu, hinaus, die im 1. Stasimon von den Seitenstoichen betreten wurde. Wie ε um 4 Engen vor α war, so ist κξ um 4 vor κγ, der Mittelreihe des Querbandes über die Thymele, d. i. das Tanzgerüst, und über diese ganze Thymele.

Die Syzygie τί δεδήληται ist nicht durch Pausen oder Dehnungen zur Tetrapodie zu machen. Christ in den Sitzungsberichten der bayer. Akad. d. Wiss. Phil.-histor. Klasse, 1869, I, 1. Mai, S. 483. Die Schlußsilbe des Parömiakus ist eine Arsis; H. Buchholtz im Philol. XXXIII, S. 464.

Bei der Aufstellung der Nebenchoreuten des Koryphäus kommt der Umstand zur Geltung, daß der Koryphäus als Leiter des Ganzen in der Mitte von drei Stoichen stehen soll, deren einer, jetzt der mittlere, daher nur aus 4 Nebenchoreuten bestehen kann. Diese würden nicht symmetrisch stehen, wenn einer von ihnen bei jambischer Aufstellung auf 7. 4. 7. 4. 7 auf 7 oder 7 fehlte. Nehme ich den Choreuten auf 1 heraus, den Koryphäus, so ist auch 7. 4. 4. 7 nicht ganz concinn, da zwischen 4 und 4 der Raum von 3. 2. 1. 2. 3, zwischen je 4 und 7 aber nur der von 5. 6 leer bleibt. Ähnliche Ungleichheiten ergeben sich bei den Aufstellungen 7. 5. 5. 7 oder 7. 6. 6. 7. Es bleibt als völlig symmetrisch nur die Ordnung 7. 3. 3. 7 übrig, wobei in den Lücken je 3 χῶραι unbesetzt sind, 6. 5. 4, 2. 1. 2, 4. 5. 6. Dies ergibt anapästische Entfernungen. Diesen Namen ziehe ich

dem Namen daktylische und spondeische vor, weil der Mittelstoichos oft anapästische, doch nicht daktylische oder eigentliche spondeische Metra zu tanzen hat.

Diesen Entfernungen gemäß lasse ich dann auch den Koryphäus, Γ<sup>1</sup>, bis auf ε in seine erste Dirigentenstellung vorrücken, so daß auch er um 3 Engen von der Reihe der andern Choreuten des jetzt mittlern Stoichos entfernt steht, wie jeder von diesen, Α<sup>1</sup>Β<sup>1</sup>Δ<sup>1</sup>Ε<sup>1</sup>, um 3 von seinen Nebenchoreuten zur Seite.

Die Amme wird zunächst vor der Thür erblickt. Sie schreitet leitend voraus, und die πρόπολοι bringen die Phädra auf einer κλίνη hinterher. Die Kline wird gerollt und ist in generischem Sinn ein ἐκπόκλημα, hieß auch wohl so zur Zeit der 1. Aufführung. Später erhielt das Wort seinen speziellen scenischen Sinn; woher sich die Irrungen erklären, die Wilamowitz 'Herakles' I, 153, Anm. 64 bespricht. Die Amme geht wohl in der Mitte vorher. Nachher aber befindet sie sich zur Seite Phädras, deren Rechte sie gefaßt hält, 333 δεξιᾶς τ' ἐμῆς μέθης. So denke ich mir, daß sie, wie Phädra weiter vorwärts gebracht wird, auch nach dieser Seite hin vorwärts schreitet. Und da es nun passend ist, daß der Choreut, der sie als Kommende jetzt bezeichnet, der ist, auf dessen Seite sie sich nachher befindet, so gebe ich I an Β. Nicht an Α, denn dieser befindet sich zu weit seitwärts von der Mitte auf 7, während die Amme zu Anfang auf 1 gedacht ist und dasteht. Die Breite der Kline für die Kranke ist genügend und passend, wenn sie zu 3 Spithamen angenommen wird, also auf 2. 1. 2. geführt und gestellt wird. Dann kann auch die Amme passend daneben auf 3 stehen, nachher also Β<sup>1</sup> gerade gegenüber.

Bei I steht die Amme noch still, während Β sich bis ιξ vorwärts bewegt. Bei II aber fängt auch sie an sich vorwärts zu bewegen; ebenso wird Phädra bei I auf der Kline an derselben Stelle vom Publikum erst eine Zeit lang ruhig erblickt und betrachtet, ehe sie bei II, in Bewegung, hereinkommt. II ist an einen der beiden Choreuten auf der andern Seite, Δ<sup>1</sup> und Ε<sup>1</sup>, zu geben, da Phädra von der Amme aus dort sich befindet und mit τήνδε von einem andern Choreuten, als von Β<sup>1</sup>, bezeichnet wird. Auch hier gebe ich τήνδε aus demselben Grunde nicht an Ε, sondern an Δ, aus welchem ich I mit ἥδε nicht an Α, sondern an Β gebe. Beide, Β und Δ, stehen den gezeigten Personen mehr gegenüber als auf den Ecken des Stoichos Α und Ε.

III fällt dann an Ε, der nicht wie Α die Amme zwischen sich und Phädra hat, sondern frei auf diese blickt. Diese wird immer finsterer aussehen, wie sie weiter ins Licht hervorkommt; ἀξάνεται: so auch ἀξάνεται die neue Aufstellung der Choreutenreihe, Β und Δ, dann jetzt Ε.

Der Symmetrie mit diesen Vorgängen auf der Thymele entspricht es, wenn auch auf dem Logeion sich die Amme von α bis ιξ vorbewegt, wie Β<sup>1</sup>Δ<sup>1</sup>Ε<sup>1</sup> ihrerseits von α bis ιξ auf der Thymele. Die Amme soll aber auch seitwärts nach 3, während jene auf ihren Reihen 3, 3, 7 bleiben. Sie soll auch der Kline Platz machen, die auf 2. 1. 2 hereinbewegt wird. Sie

thut dies mit einem Seitenschritt von 1 nach 3 bei der ersten Silbe von II, *τήν*.

Die Kline, 6 Spithamen lang, kommt bis  $\kappa$ , siehe unten. Zuerst 16 weiter bei II. Sie hat Räder; vorn und hinten je 2 Räder, kleine, so daß sie im Durchmesser 1 *χώρα* nicht überragen. Steht nun die Amme auf  $\alpha$  und die Kline mit ihrem vorderen Ende, dem Fußende, auf  $\delta$  hinter  $\alpha$ , so ergibt sich alles symmetrisch, worüber noch Näheres nachher unten. Die Kline kommt bis nach  $\iota\delta$ , indem 2 Dienerinnen, *πρόπολοι*, hinten sie rollen, 2 *φίλαι* auf je  $\gamma$  hinter  $\alpha$ , 2 *πρόπολοι* auf je  $\beta$  hinter  $\alpha$ , alle auf je 3 stehen. An ihre Spitze stellt sich die Amme mit ihrem Seitenschritt auf ihrer Seite, und so kommen die 7 Dienenden, gedrängt um Phädra, mit der Königin, eifrig um sie besorgt, herein.

A<sup>1</sup> nur, der letzte Choreut der Reihe, vereinzelt, schaut erregt, in fragender Stellung, auf die Gruppe, die auf  $\eta$ ,  $\theta$ ,  $\iota$ ,  $\iota\alpha$ ,  $\iota\beta$ ,  $\iota\gamma$ ,  $\iota\delta$ ,  $\iota\epsilon$  und  $\iota\zeta$  vor  $\alpha$  steht, 2 *πρόπολοι*, auf  $\eta$  hinter der Kline, diese auf  $\theta$ — $\iota\epsilon$  mit den 2 Paaren der *φίλαι* und *πρόπολοι* zu den Seiten auf  $\theta$  und  $\iota$ , und die Amme auf  $\iota\zeta$ . Mit der zweiten Syzygie, *ἔξω μελάθρων*, ist die Kline so weit gekommen, mit der ersten *τήνδε κομίζουσ'*, von *δεσξήθη* hinter  $\alpha$  bis *αβγδε* vor  $\alpha$ , alles auf 2. 1. 2 und beziehungsweise 3. Auch A schreitet nun mit IV in die noch offene Reihe 7 vorwärts, bis  $\iota\zeta$ , zu erfahren verlangend.

Endlich schreitet  $\Gamma^1$  mit V. VI, mit je 2 Engen, wie A, beginnend, während BΔE je mit einer Weite begannen, nach 1  $\kappa\zeta$  vor, um 10 Engen weiter als seine 4 Parastaten und steht nun, sich bald umwendend, wieder dirigierend vor den übrigen 14 Choreuten in der Mitte des Ganzen. Damit ist der ganze erste Chortanz und Chorgesang abgeschlossen.

Die beiden Tänzerstoichen machen während dieser 6 Anapäste teilnehmende Bewegungen.

Dasselbe thun die Personen auf dem Logeion. Sie begleiten und betrachten Phädra mit ausdrucksvoller Gebärde, namentlich bei den Worten des Koryphäus *τί δεδήληται δέμας ἀλλόχροον*, während welcher die Kline stillsteht, und dann bei *βασιλείας*, bei welchem Wort sie vor der Amme dicht vorbei nach  $\iota\epsilon$ ,  $\iota\varsigma$ ,  $\iota\zeta$ ,  $\iota\eta$ ,  $\iota\theta$ ,  $\kappa$  vorgeschoben wird. So richtet sich bei diesem letzten Wort die Aufmerksamkeit aller und des Publikums auf die Königin.

Es ist jedoch nicht etwa anzunehmen, daß die stillstehenden Choreuten dabei ihre Stellen verlassen und dann zu denselben für ihren folgenden Tanz zurückzukehren. Sie tanzen ohne Schritte, mit dem übrigen Leibe, allenfalls unter einem gelegentlichen lebhaften Vor- und Zurücktreten. Mehr braucht man auch aus dem Scholion Aristoph. Wolken, V. 1334 (55) Dübner, 1352 [= Bekker II 140/1] nicht herauszulesen: *οὕτως ἔλεγον πρὸς τὸν χορὸν λέγειν, ὅτε τοῦ ὑποκριτοῦ διατιθεμένου τὴν ῥῆσιν, ὁ χορὸς ὠρχεῖτο. διὸ καὶ ἐκλέγονται ὡς ἐπιτοπλεῖστον ἐν τοῖς τοιοῦτοις τὰ τετράμετρα ἢ τὰ ἀναπαισινικά ἢ τὰ ἱαμβικά, διὰ τὸ ῥαδίως ἐμπέπτειν ἐν τούτοις τὸν τοιοῦτον ῥυθμόν.* Adnot. p. 449: *Sequentia ita in R. V. Θ. διὸ καὶ ἐκλέγονται ἢ τετράμετρα ἢ ἀναπαισινικά (ἀνάπαιστα Θ.) λέγειν (λέγων V. λέγοντες G.). ὁ γὰρ ῥυθμὸς ῥαδίως*

προσπίπτει τοῦτοις. Martin 'Les scolies du Manuscrit d'Aristophane à Ravenne', 1882, p. 56 zu der Stelle: Οὕτως (13) — διὸ καὶ ἐκλέγονται ἡ τετράμετρα ἢ ἀνάπαιστα λέγειν· ὁ γὰρ ῥυθμὸς ῥαδίως προσπίπτει τοῦτοις. Der Rhythmus schließt sich diesen Metern leicht an; die Gebärden dazu sind leicht zu machen. Es wurde in singendem Ton, taktmäßig, von dem tanzenden Sänger gesprochen; die Längen doppelt so lang wie die Kürzen (in Syzygien mit sich ausgleichender Verkürzung und Verlängerung der beiden basischen Längen), nicht in bestimmten Intervallen, was Geppert 'Altgr. B.' S. 243 zu meinen scheint.

---

#### 4. Der erste Kommos.

Die Strophe. V. 362—371.

- I Ἄϊες ὦ, ἔκλυες ὦ  
 II ἀνήκουστα τᾷς τυράννου πάθεα  
 III μέλεα θρεομένας;  
 IV ὀλοῖμαν ἔγωγε, πρὶν σὰν φίλῃαν  
 V κατανύσαι φρενῶν.  
 VI ἰὼ μοι, φεῦ φεῦ.  
 VII ὦ τάλαινα τῶνδ' ἀλγέων.  
 VIII ὦ πόνοι τρέφοντες βροτούς.  
 IX ὀλωλας, ἐξέφηνας εἰς φάος κακά.  
 X τίς σε παναμέριος ὕδρε χρόνος μένει;  
 XI τελευτάσεται τι καινὸν δόμοις.  
 XII ἄσσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἱ φθίνει τύχη  
 XIII Κύπριδος, ὦ τάλαινα παῖ Κρησίᾳ.

I	υ υ υ υ =, υ υ υ υ =	δίμετρον παιωνικόν
II	υ = υ, υ υ   υ υ = υ, υ υ	„ δοχμικόν
III	υ υ, υ υ υ υ	μονόμετρον „
IV	υ = υ υ υ   υ υ, υ υ =	δίμετρον „
V	υ υ υ, υ υ	μονόμετρον „
VI	υ υ, = υ υ	παλιων ἐπιβατός
VII	υ υ υ   υ υ, υ υ =	κρητικός, δόχμιος
VIII	υ υ υ   υ υ = υ, υ υ	„ „
IX	υ υ υ = υ υ υ υ υ υ	τρίμετρον λαμβικόν
X	υ υ, = υ υ υ   υ υ υ, = υ υ	δίμετρον δοχμικόν
XI	υ υ = υ υ   υ υ = υ, υ υ	„ „
XII	υ υ υ = υ υ υ υ υ υ	τρίμετρον λαμβικόν
XIII	υ υ υ, υ υ =   υ υ, = υ υ	δίμετρον δοχμικόν.

Die δέμνια 180 weisen durch den Zusatz νοσερᾶς κοίτας, 179. 180, des kranken Daniederliegens, auf 131. 132 zurück. Die Lesart κοίτα fehlt dort freilich in A E, steht aber doch in B C und B C, sowie κοίτα (nach der Ausgabe von Kirchhoff 1855, κοίτα nach der von 1867) in b c, und ist



durch *νοσερὰ* in A, *νοσερᾷ* in BCE und *BC* gestützt, indem *νοσερὰ* und *κοίτα* teils weniger Zeugen für sich haben, teils aus dativisch gedachtem *ΝΟΣΕΡΑ* und *ΚΟΙΤΑ* stammen könnten; auch spricht das Scholion (Ddf.) 131, *τερομέναν: καταπονουμένην ὑπὸ τῆς νόσου*, für ein dativisches *νοσερᾷ* mit einem substantivischen Zusatz, und das häufige Zurückergehen bei Euripides auf frühere Worte, um Sinnbeziehungen anzudeuten, spricht gerade dafür, daß *κοίτα* dieser Zusatz ist. Phädra *τείρεται* von dem kranken *ἐντὸς οἴκων* Daniederliegen und will zur Abwechslung hinaus. Dazu paßt auch, daß sie einmal etwas gehen will. Jenes Krankenlager nun, worauf sie *δέμας ἐντὸς (εἶχεν) οἴκων*, ist dasselbe Lager, welches 179 *ἔξω δόμων* ist, verschieden von dem Ehelager 154, und ward hinausgebracht, als sie davon aufstand. Zwar ist Phädra sehr erschöpft; daß sie jedoch, namentlich wenn gestützt, gehen kann, sieht man daraus, daß sie nach dem offenbar auf schauspielerischer Überlieferung fußenden Scholion zu 215 aufspringt und das Schwingen eines Jagdspießes andeutend nachahmt. Anzunehmen, daß die *δέμνια* selbst Räder, Rollen hatten, ist keine Veranlassung. Da niemand auf ihnen lag, während sie vor die Thür des Palastes gebracht wurden, so konnten sie sehr wohl getragen werden. Dies war eine Arbeit nicht für die Amme und die Freundinnen, sondern für niedriger gestellte Dienerinnen, solcher Art, wie sie 200 mit *πρόπολοι* angeredet werden.

Die Scholien sagen zu 172: *τῇδε κομίζουσ' τοῦτο σεσημειώται τῷ Ἀριστοφάνει, ὅτι καίτοι τῷ ἐκκυκλήματι χρώμενος τὸ ἐκκομίζουσα προσέθηκε περισσῶς. Α. Μ. τοῦτο σεσημειώκεν Ἀριστοφάνης, ὅτι κατὰ τὸ ἀκριβὲς τὸ ἔγκλημα τοιοῦτόν ἐστι τῇ ὑποθέσει. ἐπὶ γὰρ τῆς σκηνῆς δέκνυνται τὰ ἐνδον πραττόμενα, ὃ δὲ ἔξω προϊούσαν αὐτὴν ὑποτίθεται. Aristophanes hat wohl nicht einen Tadel, sondern etwas Ungewöhnliches bezeichnet. Das ἔγκυκλημα, will er sagen, werde zum Hereinrollen ins Haus, d. h. ins Theater, den Schauraum, aufs Logeion, natürlich auch als ἐκκύκλημα zum Herausrollen, sonst gebraucht, um τὰ ἐνδον πραττόμενα zu zeigen; das sei aber hier, wie das ἐκκομίζουσα zeige, ungewöhnlicherweise nicht der Fall, denn darin stelle er sie, die Amme, als eine προϊούσαν dar, das liege dem Wort, der Aufführung zu Grunde, werde hier vorausgesetzt. Dabei liegt also auf dem -ιούσαν nicht der Nachdruck, sondern auf dem Gegensatz von προ- zu ἐνδον. Nebenbei nur wird doch zu verstehen gegeben, daß die Amme εἶσι, geht, und gehend κομίζει, nicht κυκλεῖται. Es dürfte daher gerade hier nicht ἐκκυκλήματι statt ἐγκυκλήματι zu konjizieren sein. (Vgl. Schol. Alkest. 234: οὐκ εἴδ' κατὰ γὰρ τὴν ὑπόθεσιν ὥς ἔσω πραττόμενα δεῖ ταῦτα θεωρεῖσθαι. Hier ist ein Tadel ausgesprochen, was Aristophanes zu Hippolyt 172 vielleicht nicht that. Barthold 'De schol. in E. v. fontibus', 1864, p. 9.)*

Dies, dieser Art ist, genau genommen, κατὰ τὸ ἀκριβὲς, das ἔγκλημα, das die ὑπόθεσις hat, das ἔγκλημα gegen die ὑπόθεσις des Dichters. Welcher Art kann aber etwa das ἔγκυκλημα hier gewesen sein? Denn es ist ja nicht anzunehmen, daß bei so vielen Verschiedenheiten der Anwendung in den Dramen es immer gleicher Art war. Dies hängt mit der Frage nach der Beschaffenheit der δέμνια zusammen.

Diese lassen sich vorstellen, wie die bei Guhl und Koner 'Das Leben der Griechen und Römer' 1. Aufl. S. 143 Figur 191 abgebildete Kline, worauf ein Kranker gelagert ist, offen an der linken Langseite, mit Lehnern an der rechten Langseite und beim Kopf- und Fußende an den Schmalseiten, so daß Phädra eine Stütze fürs Haupt und den Rücken und eine züchtige Verbergung für die Füße hat; natürlich ist Phädras Kline, dem Charakter der tippigen *basileia* entsprechend, prächtiger als jene Kline vorzustellen. Von 4 Personen mag sie so getragen werden, daß 2 *olukrides* hintern Kopfende sie anfassen und heben, 2 *propoloi* an Ringen, die bei der Mitte der Seiten hängen; siehe über die Stellungen der Dienerinnen das Orchestische. Außer diesen sind noch 2 *phlai* zu denken, die unmittelbar Phädra stützend führen, und die leitend allen vorausgehende Amme. Nachdem Phädra das Verlangen geäußert, hinauszukommen, fordert die Amme die *phlai* auf, jener mit aufzuhelfen und sie hinauszuführen, befiehlt den Dienerinnen, die Kline hinauszutragen, und geht leitend voran, *koufzei*. So sind außer der Amme 6 weibliche Personen um Phädra. Das Bild in der Archäol. Ztg. 1847, Tafel V und VI, vor den Ausgaben des Hippolyt von Barthold nach S. XLII, von Wecklein zu S. 21, zeigt zwar 7 außer der Amme; es verlegt aber die Scene in die Gynaikonitis, und die eine Art Schleier haltende Dienerin wie auch die beiden Zitherspielerinnen mögen drinnen geblieben, andere außer diesen 3 und den andern auf dem Bild noch drinnen gewesen und mit herausgegangen sein. Dies Bild kann überhaupt nur insoweit für die Zahl der Begleiterinnen in Betracht kommen, als es eine etwas größere Zahl derselben wahrscheinlich macht. Von den 2 *phlai* wird Phädra, aus ihrer Wohnung auf der Heimatseite her, durch die Halle und die Stufen herunter geleitet und auf die Kline gesetzt und gelegt, von der linken, offenen Seite derselben, der Seite der Heimat, her.

Stufen sind in der Thür nach V. 856, *ἐα, ἐα*, 2 anzunehmen, d. h. so verstanden, daß man mit 1 engen und 1 weiten = 3 engen Schritten auf die Höhe gelangt, mit dem ersten auf die Oberfläche der ersten Stufe, mit dem zweiten auf die der zweiten, mit dem dritten auf den Boden der Halle. So nimmt die Treppe in der Mittelthür 2 Spithamen vorwärts ein, horizontal  $2 \times 0,2403375 = 0,480675$ . In Beziehung auf die vertikale Richtung will ich der Kürze halber von 3 Stufen sprechen. Die Alten hatten im allgemeinen steilere Treppen als wir. Nach Vitruv IX 214. 215 (vgl. Rodes Übersetzung 2, 1796, S. 187° das Zitat aus Newton) ist eine Treppe zweckmäßig nach dem pythagoräischen Lehrsatz einzurichten. Dies ergäbe bei einer Tiefe von 3, einer Höhe von 4 römischen Fuß eine Hypotenuse von 5,  $3 \times 3 = 9$ ,  $4 \times 4 = 16$ , zusammen = 25 =  $5 \times 5$ . Dann wäre je 1 Stufe  $\frac{3}{4}$  römische Fuß = 0,222 hoch. Nun ist 1 Spithame = 0,2403375 Meter, eine etwas größere Höhe. Der Einheit in den Maßen halber für die Orchestik ist auch die Höhe nach Spithamen zu bestimmen (siehe unten die Anwendung beim Herab- und Hinaufsteigen der Artemis). Ich setze daher die Höhe jeder Stufe = 1 Spithame an, welche zu steigen nicht allzu mühsam ist, da es sich nur um 3 enge Schritte dabei handelt. Im

θέατρον zu Athen haben die Stufen je eine 0,22 steile Vorderseite, mit einer Steigerung von 0,10 bis zur Hinterseite; s. Lützows Zeitschr. XIII 199.

Die Kline wird von der Halle herabgehoben und auf ein Bathron mit Rollen gesetzt (Etymol. Gud. βάθρον . . . . ἢ θεμέλιον ἢ κλίνη).

Die Kline nehme ich, an sich passend und zu allen nachher zu erörternden Bestimmungen stimmend, 3 Spithamen breit, 2 hoch, 6 lang an.

Das Bathron stelle ich mir so vor. Vor der Frontwand, deren Vorderseite in gerader Linie nach beiden Seiten die Vorderseite der untersten Stufe fortsetzt, die ganz im Innern liegt, vor dieser Frontwand ist hinter  $\alpha$  der Boden auf  $\beta \gamma \delta$  vor dem Hause erhöht. Erhöhung gehört nicht zum Logeion, doch zum Proscenium. Ich denke sie so hoch, daß die unterste Stufe dadurch zu  $\frac{3}{4}$  Spithamen Vorderseite vermindert wird = 0,180253125; die Erhöhung  $\frac{1}{4}$  ist = 0,060084375. Ein Ausschnitt davon bildet das Bathron. Dies hat Rollen, wie wir sie ja auch unter unsern Sofas und Betten und Tischen haben; wozu ein hohler Raum von etwa 0,06 unter dem Bretterboden Platz genug gewährt; unter diesem erhöhten Bodenstreifen läuft der des Logeions noch fort, so daß auf ihm die Rollen gehen können. Bewegt wird das Bathron an einer daran befestigten, von seiner Mitte durch eine Rille des Logeionbodens gehenden, metallenen schmalen Stange oder Lamina, von welcher ein Seil nach einer unter dem Boden des Logeions ganz nah vor der Thymele liegenden Walze geht, um die es sich windet. So ist das Bathron 3 Spithamen lang, auf  $\beta \gamma \delta$  hinter  $\alpha$ .

Die darauf gesetzte Kline Phädras hat ihr Schwergewicht auf  $\beta \gamma \delta$  hinter  $\alpha$  und ist auf diesem schweren Untergestell durch eine Klappe nach dem Fußende fortgesetzt, die noch über  $\alpha \beta$  vorn herausreicht, so daß die ganze Kline 6 Spithamen lang ist = 1,442025. Diese Klappe wird durch schräg von dem Untergestell aufspringende Stangen getragen. Am Kopfende geht die feste Arbeit noch um 1 Spithame über das Untergestell hinaus. Draperien verhüllen den leeren Raum unter dem Lager.

Neben der, 3 breiten, Kline ist unten noch ein Rand des Bathrons auf jeder Seite von je 1, worauf je 1  $\phi\lambda\eta$  und je 1  $\pi\rho\acute{o}\pi\omicron\lambda\omicron\varsigma$  stehen und mit hervorgerollt werden. Auf diese Weise ist das Bathron 5 breit, 3 lang, etwa  $\frac{1}{4}$  hoch.

Die Amme schreitet allen voraus. Daß  $\kappa\omicron\mu\acute{\iota}\lambda\omicron\upsilon\sigma'$  in II nicht das direkte Führen Phädras durch sie zu bedeuten braucht, zeigt das Scholion zu 199  $\alpha\lambda\epsilon\tau\acute{\epsilon}\ \mu\omicron\upsilon\iota\colon\ \lambda\acute{\alpha}\beta\epsilon\sigma\theta\acute{\epsilon}\ \mu\omicron\upsilon\iota\ \tau\omicron\upsilon\ \sigma\acute{\omega}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$ . B.  $\acute{\epsilon}\phi\acute{\upsilon}\lambda\alpha\chi\epsilon\ \tau\omicron\ \tau\acute{\omega}\nu\ \nu\omicron\sigma\omicron\upsilon\acute{\nu}\tau\omega\nu\ \eta\theta\omicron\varsigma\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\eta\ \pi\rho\acute{o}\varsigma\ \tau\acute{\eta}\nu\ \tau\omicron\upsilon\ \sigma\acute{\omega}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma\ \kappa\eta\delta\epsilon\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha\nu\ \kappa\alpha\tau\alpha\gamma\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu\ \mu\omicron\nu\omicron\nu\omicron\nu\chi\acute{\iota}\ \alpha\upsilon\tau\acute{\eta}\nu\ \eta\mu\acute{\iota}\nu\ \delta\pi\omicron\sigma\tau\acute{\eta}\sigma\alpha\varsigma\ \tau\acute{\eta}\nu\ \Phi\alpha\acute{\iota}\delta\rho\alpha\nu\ \pi\rho\omicron\kappa\omicron\mu\omicron\lambda\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \lambda\omicron\gamma\omicron\iota\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \sigma\chi\acute{\eta}\mu\alpha\sigma\iota\nu$ . Hier wird  $\pi\rho\omicron\kappa\omicron\mu\omicron\lambda\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\nu$  noch von der auf dem Lager liegenden Phädra gebraucht, welche ja das  $\alpha\lambda\epsilon\tau\acute{\epsilon}\ \mu\omicron\upsilon\iota$  spricht.

Sie schreitet so weit voraus, daß sie das Tragen nicht hemmt und zuerst erblickt werden kann; sie steht auf  $\delta$  vor  $\alpha$  still, hier um 2 vor der Kline voraus, mit einem Anapäst oder Spondeus zuletzt von  $\beta$  hinter  $\alpha$  bis  $\delta$  vor  $\alpha$ ,  $\pi\rho\acute{o}\iota\omicron\upsilon\sigma\alpha\ \pi\rho\acute{o}\ \theta\upsilon\rho\acute{\omega}\nu$  vor die  $\theta\acute{\upsilon}\rho\alpha\iota$ , wo sie dann stillsteht,  $\pi\rho\acute{o}\ \theta\upsilon\rho\acute{\omega}\nu$ , wie es in I heißt, d. i. vor den  $\theta\acute{\upsilon}\rho\alpha\iota$ , dort  $\pi\acute{\alpha}\rho\epsilon\sigma\tau\iota$ . Sie schreitet

nicht auf 1 mitten vor der Kline, sondern, da diese rechts eine höhere Wand hat und diese Seite dadurch ausgezeichnet ist, auf 2 rechts vor dieser, die nur auf  $\beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon$  steht, mit dem größeren Teil noch hinter  $\alpha$ . Die ganze Thür ist breiter als die Seitenthür, woraus die Diener im Jägerchor traten und worin die *παῖδες* dort hineingingen, als 7 Spithamen, um je 1 nach beiden von 1 aus breiter, im ganzen 9 breit, mit 2 Flügeln.

Während nun  $\Delta^1$  in  $\Pi$  *τῇδε* spricht, steht die Kline, mit Phädra hinter der Amme nachgekommen, still, die Amme aber macht fürs Auge Platz, indem sie mit einem langen und engen Seitenschritt von 2 nach 5 auf  $\delta$  tritt. Dann fordert sie Phädra und deren Umgebung auf, weiter vor zu kommen, was sie mit einer Gebärde nach ihnen hin thut. Dabei schreitet sie schon selbst bei  $\kappa$  um 1 mit dem linken Fuß von  $\delta$  nach  $\varepsilon$  auf 5 vor und dann *μῦνον* *ἔξω μελάθρων* um 12 von da bis  $\varepsilon$  5. Das *βάθρον* mit der Kline und den 2 *φίλαι* und 2 *πρόπολοι* zu deren Seite wird mit dem Fußende bis  $\iota\delta$  von  $\beta$  um 12 Engen weiter gerollt, und dahinter schreiten hinterm Kopfende 2 Dienerinnen, scheinbar die Kline auf dem *βάθρον* schiebend. Hinter ihnen ist die 1 *φίλη* schon, nachdem sie Phädra mit an die Kline geführt, gleich herumgeschritten, um von den rechten Seite ihr beim Legen behilflich zu sein. Die Kline mit Phädra steht nun auf  $\theta$ ,  $\iota$ ,  $\iota\alpha$ ,  $\iota\beta$ ,  $\iota\gamma$ ,  $\iota\delta$ , und  $E^1$  ruft, nach ihr sehend, *στυγνὸν δ' ὄφρ' ὅταν νέφος αὐξάνεται*.

Nachdem dann das übrige von  $A^1$  und  $\Gamma^1$  bis dahin in der oben erteilten Weise im Schreiten vorgetragen ist, wird zuletzt bei *βασιλείας* die Kline bis  $\kappa$ ,  $\iota\theta$ ,  $\iota\eta$ ,  $\iota\zeta$ ,  $\iota\varsigma$ ,  $\iota\epsilon$  vorbewegt; infolgedessen dann die Amme auf  $\varepsilon$  5 neben Phädra auf der Kline steht.

So ist nun das Ziel erreicht, nämlich eine Anordnung auf dem Logeion, die sich zu der auf der Thymele symmetrisch verhält. Wie hier  $A^1 B^1 \Delta^1 E^1$  auf  $\varepsilon$  5 stehen, so steht dort auf  $\varepsilon$  5 die Amme; und wie hier die beiden Seitenstoichen je auf 20 stehen, so ist dort die Kline bis  $\kappa$  gelangt.

Dies Ziel ist für alle oben entwickelten Bewegungen auf der *σκηνή* maßgebend gewesen.

Noch ist hierbei nach Maßgabe von 198 ff. einiges näher zu erörtern. Dort heisst es: *αἶρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα· | λέλυμαι μελέων σύνδεσμα, φίλαι. | λάβετε' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι. | βαρὺ μοι κεφαλᾶς ἐπικρανον ἔχειν. | ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὦμοις*. Phädra hat bloße Unterarme, nicht sowohl weil sie Kühlung sucht, sondern aus sinnlicher Eitelkeit, die aus dem *εὐπήχεις* spricht. Deshalb sind ihr auch in der Gynaikonitis auf dem oben erwähnten Bild, wie ebenfalls dort den *φίλαι*, zweckmäßig bloße Unterarme gegeben. Die *λεπτὰ φάρη*, von denen 133. 134 die Rede war, beschatten jetzt nicht ihre *ξανθὰν κεφαλάν*. Sie werden wohl etwas mehr als die *κεφαλάν* verhüllt haben; denn darauf deutet doch der Ausdruck *φάρη*. Mit dem *ἐπικρανον* sind sie nicht zu verwechseln; sie sind nicht ein *σύνθηδες στόλισμα*, Schol. zu 201. Vielmehr ist dabei an ein Diadem zu denken, das die gelockten Haare zusammenhält, denn es heisst: *ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὦμοις*; nach seiner Wegnahme fallen die Locken frei auf die

Schultern herab, das zeigt der Aorist ἀμπετασον, der nicht auf ein allmähliches Entfalten durch die Hände nach dem geschehenen ἀφελεῖν deutet. Dafs Phädra Leib und Gesicht bisher sichtbar sind, folgt auch schon aus den Worten 172 στυγνὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται und 175 δέμας ἀλλόχρουν.

Nachdem darauf 176—185 die Amme gesagt hat: „Nun ist dein Krankenlager hier unterm hellen, freien Himmel; bald aber wirst du, immer wechselnd und nach anderm verlangend, wieder hinein wollen“, bittet Phädra, zunächst noch ruhiger im Präsens, αἴρετε, langsam ihren Leib aufzuheben, ὀρθοῦτε, ihren Kopf aufzurichten, ihr fehle die Kraft, und gebietet dann dringender, im Aorist, mit schnellerem Zufassen ihre schönarmigen Hände, die ohne Stütze mühevoll erhoben gehalten werden, zu ergreifen; thut das Gesagte. Ersteres thun die φίλαι, letzteres die πρόπολοι, die dazu aufgefordert werden. Langsam sollen sie heben, aufrichten; rasch stützen. Das Scholion zu 199 giebt für beides die Weise an: ὁ δὲ νοῦς, ἐπιθεῖσαι τοῖς ἑαυτῶν ὤμοις τοὺς βραχίονας καὶ ταῖς χερσὶν ἀντεριδόμεναι μου τοῦ αὐχένος, οὕτως με ἐπαίρετε. Ersteres sollen die πρόπολοι, letzteres die φίλαι thun, wie ausdrücklich gesagt ist. Die φίλαι treten also nach dem Kopf hin infolge dieser Aufforderung oder stehen schon neben dem Kopf, wie ich annehme, wenn sie es thun; hinten herumlangend, stemmen sie sich gegen den Nacken, und zwar nicht von derselben Seite her, wobei sie einander hinderlich sein würden. Die φίλαι haben Phädra von der Gynaikonitis her geführt, und es ist zu denken, dafs sie dabei an ihren beiden Seiten gingen. Dann helfen sie ihr auf die Kline, also von der Seite der Heimat her, wohin die offene Langseite der Kline stand. Die eine befand sich also nach dem Fußende zu, links von Phädra, die andere am Kopfende rechts von ihr. Diese tritt dann ums Kopfende herum nach der andern Seite, da sie so nicht zwischen der Amme und den πρόπολοι am Fußende durchzuschreiten braucht und im allgemeinen nach dem Kopfende neben Phädra hinstrebt. Beide φίλαι stehen dort, da sie nachher ἀντεριδόμεναι sein sollen und inzwischen ihre Stellung nicht ändern, auf ε, indem die Kline auf β α β γ δ ε steht. Auf ε befinden sie sich auf der ersten Treppenstufe und stehen höher als die πρόπολοι vor ihnen, über sie hervorragend, was zweckmässig ist. Man sieht dann ihr Gesicht; das der beiden πρόπολοι vor ihnen auf dem Bathron und das der 2 Dienerinnen hinter der Kline zwischen ihnen ist auch sichtbar.

Da die Amme bis 5 ιξ gekommen ist, die Kline bis κ, so soll jene, wenn wir die 6 Spithamen der Kline von κ her mit a, b, c, d, e, f bezeichnen, nunmehr auf der Spithame d, die gleich ιξ ist, herantreten, der Phädra das ἐπικρανον abzunehmen. Denn Seitenschritte finden in anapästischen Kolen nicht statt, die Amme bleibt also auf ιξ bei diesem Hinantreten. Die πρόπολοι aber, welche [die Kline] am Fußende durch die Halle trugen, machen ebenfalls keine Seitenschritte, wenn sie der Aufforderung λάβετε' gehorchen. Sie können also nicht vor der Kline auf je 2 stehen, und müssen diese an Griffen, Ringen, auf je 3 schreitend, gefahren oder

scheinbar gefahren haben (denn in Wirklichkeit werden sie selbst mit der *κλίνη* auf dem *βάθρον* hervorgefahren), da sie nachher auf 3 beim Heben von Phädras Armen neben ihr stehen müssen und also auch auf 3 zum Zweck des *λαβεῖν* hin nach dem Kopfende zu schreiten.

Da nun die Amme auf 5 steht, so können vor dieser die *πρόπολοι* auf der rechten Seite auf 3 zwischen ihr und der Kline bei diesem scheinbaren Fahren bequem durchschreiten. Und da die *φύλαι* auf 3 f stehen, die Amme nach 3 d = 3 ιζ hin soll, so haben diese beiden *πρόπολοι* nach 3 e zu schreiten, um den *χεῖρες* hinreichend nahe zu kommen, was doch nicht der Fall wäre, wenn sie auf c blieben und die Amme dann nach d zwischen sie und Phädras Arme träte. Von c bei der Mitte aber bis e sind 2 Engen = 1 Pyrrhichius. Diesen schreiten diese beiden *πρόπολοι* bei *λάβειν*, seitwärts sich bewegend, das Gesicht nach Phädra gewendet.

Die Amme aber tritt dann bei *ἄφελ'* von 5 nach 3 auf ιζ an die Kline hinan.

Hinter dieser stehen auf je 2 ιδ die beiden andern Dienerinnen, welche scheinbar die Kline hereinschoben.

So ruht nun Phädra auf der Kline, vor der königlichen Thür im Hintergrunde, nahe dem Rand des Logeions, auf 2. 1. 2, ιε, ις, ιζ, ιη, ιθ, κ, umgeben von der Amme, 2 *φύλαι* und 4 Dienerinnen, im ganzen 7 weiblichen Personen je auf 3 ιζ, 3 und 3 ις, 3 und 3 ιε, 2 und 2 ιδ, unter freiem Himmel.

Nachdem ihr die Amme das *ἐπικρανον* abgenommen hat, so daß der Phädra die gelockten Haare, sinnlich schön, auf die Schultern gefallen sind (Schol. 201 *τὴν ἐρωτικὴν ἄκρως ἔφηνε πύρωσιν, οὐδὲ τοῦ συνήθους ἀνεχομένη στολίσματος*), antwortet die Amme: „Wirf dich nicht so wild herum“. Phädra stellt dennoch ihr Verlangen 208 ff. mit lebhaften äußeren Gebärden dar; Schol. 208 *ταῦτα δὲ ἔκωθεν ἐσχματίζονται πρὸς τὸ ἦθος τῶν νοσοῦντων*. Nach einer wiederholten Vermahnung von seiten der Amme steigert sich ihr *λόγος ἐπὶ τὸ μανικώτερον ἔμα τῷ πάθει* Schol. 215: *ἐνταῦθα δὲ δεῖ τὸν ὑποκρινόμενον κινῆσαι ἑαυτὸν καὶ σχήματι καὶ φωνῇ καὶ ἐν τῷ „εἶμι πρὸς ὅλην“ ἀναπηδᾶν, ὥς αὐτὴ πορευομένη*. [So Dindorf; Schwartz: *αὐτῆς πορευομένης*.] Sie macht dann vielerlei lebhafte Bewegungen auf dem Logeion, worauf ich nicht näher eingehe; dabei wird auch die Schlussskürze von 222 in *βέλος* ihre Erklärung gefunden haben. Der Parömiakus von 238 bildet den Abschluß, mit welchem sie nach der Kline zurückkehrt. Wieder auf ihr ruhend, spricht sie 239 ff. und gebietet, wieder ihr Haupt zu verhüllen, im Aorist *κρύψον*, lebhaft, nur an das Verhüllen als solches denkend. Es sollen ihr wohl die schattenden *φάρη* wieder darüber gelegt werden. Sich schämend, weinend, sagt sie bittender *κρύπτει*, im Präsens; die Amme soll die *φάρη* sanfter ausbreiten. Man darf denken, daß das *ἐπικρανον*, wodurch die Locken zusammengehalten werden, zum Befestigen der *φάρη* benutzt ist. Auch das *ἐπικρανον*, Diadem, und die gesammelten lockigen Haare selbst dienen mit zum *κρύπτειν*, indem die *φάρη*, Schleier, mehr nur vorn im Angesicht das Haupt verbergen. Die Amme

thut es, κρύπτω 250, und die folgenden Worte τὸ δ' ἐμὸν πότε δὴ θάνατος | σῶμα καλύψει; zeigen, daß sie nicht bloß an das Haupt, sondern auch an das übrige δέμας des σώμα denkt; τὸ δ' ἐμὸν ist eben der Gegensatz zu τὸ σὸν, was dabei vorausgesetzt wird. Sie tritt dann an den Rand des Logeions bis κβ vor und hält dort den folgenden, etwas philiströsen Monolog; worauf sie nach der χώρα 3 εἰ zurückkehrt, mit den letzten beiden Worten σοφοί μοι sich umwendend und dann wieder sich dem Chor zukehrend.

Nun sprechen der Chor, durch Γ<sup>1</sup> vertreten, und die Amme den folgenden Monolog in Trimetern, 267—283; wobei sie beide ihren Platz nicht verlassen.

Dann folgt 284 ff. die δῆσις der Amme. Mit 288 wendet sie sich von dem Chor ab zur Phädra, ἔγ', ὦ φίλη παῖ. Diese hat sich wieder von den verbergenden Hüllen frei gemacht, schon vor 274, wo Γ<sup>1</sup> sagt: ὡς ἀσθενεῖ τε καὶ πατέξανται δέμας, was doch besser paßt, wenn Phädra dabei dem Sprechenden vor Augen ist, als wenn er es in Erinnerung daran sagt, wie er sie eben bewegt sah. Auch 289. 290 καὶ σύ θ' ἡδὼν γενοῖ, | στυγνὴν ὀφρὺν λύσσα καὶ γνώμης ὀδὸν erinnern an 172 στυγνὸν δ' ὀφρῶν νέφος ἀξάνεται, wobei Phädra, durch die φάρη nicht verhüllt, auf der Kline lag. So wird auch 280 ὁ δ' εἰς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων lebhafter, wenn es mit einer Gebärde nach dem sichtbaren πρόσωπον Phädras hin gesagt wird. Und nachher 300 setzt ἄθρησον voraus, daß ihr Gesicht in dem Augenblick unverhüllt ist. Aufgeregt kehrt die Amme sich hin und her. 301 γυναῖκες ist an die Choreuten gerichtet, 294 γυναῖκες αἶδε geht noch auf die φίλαι und die Dienerinnen; mit ἥδε 303 zeigt sie aber schon wieder nach Phädra und wendet sich 304 ff. ganz zu dieser selbst. Als sie dann den Namen Ἰσπόλυτον ausspricht, fährt Phädra mit οἴμοι auf und setzt sich auf; auf welche gleichsam körperliche Wirkung des Worts sich gut der Ausdruck θιγγάνει bezieht.

Darauf entspinnt sich ein lebhafter, zunächst fortgesetzt stichomythischer Dialog. Als Phädra 323 ἔα μ' ἀμαρτεῖν· οὐ γὰρ εἰς σ' ἀμαρτάνω sich von der Amme abwendet, will diese im Gegenteil bei ihr bleiben, 324 οὐ δὴθ' ἐπουσά γ', ἐν δὲ σοὶ λελέψομαι, und hängt sich gewissermaßen (die Amme ist kleiner als die andern Frauen, vgl. auch das Bild der Scene in der Gynaikonitis) an die auf der Schulter der neben der Amme stehenden πρόπολος liegende Hand Phädras, mit einer gewissen Gewalt sie festhaltend und im Bücken sogleich herabziehend. Sie bückt sich über die, als niedrig vorzustellende, rechte Langwand der Kline und umfaßt dann auch Phädras, wohl in gebogener Stellung etwas erhobene, Kniee, 326 καὶ σὼν γε γονάτων. Die rechte Hand Phädras, 333 δεξιῆς τ' ἐμῆς μέτεσ, hält sie dabei fest, mit ihrer Linken. Bei φεῖ 344 sinkt Phädra zurück und zieht ihre Rechte aus der Linken der Amme und von der Schulter der πρόπολος, die Amme aber fährt in die Höhe aus ihrer gebückten Stellung.

Bei τλ 350 (τλ φῆς;) fahren alle um 1 Enge zurück, auseinander, von der Kline nach beiden Seiten und nach dem Palast; die übrigen, die nichts gesprochen haben, geradeaus; von ιδ 2 und 2 die beiden Dienerinnen

hinter Phädra nach  $\gamma$  2 und 2; von 3 und 3 nach 4 und 4 die beiden  $\phi\lambda\alpha\iota$  und  $\pi\rho\acute{o}\pi\omicron\lambda\omicron\iota$  auf  $\epsilon$ ,  $\epsilon$ ; die Amme, die schon gesprochen hat, mit einem Seitenschritt nach 4  $\eta$ . Weit schrecken sie dann bei dem Ruf der Amme  $\text{Ἰππόλυτον αὐδᾶς}$  auseinander, alle mit weitem Seitenschritt, indem sie  $\text{Ἰππόλυτον}$  mitrufen, was einen großen Eindruck macht. In weiter Entfernung steht nun die vorher eng gedrängte Gruppe um die Kline mit Phädra, bange nach dieser hinschauend: auf je 13  $\eta$ , 11  $\alpha$  die 2 und 2 Dienerinnen, auf je 13  $\gamma$  1  $\phi\lambda\eta$ , auf der Reihe 13 der einen von den unteren Dienerinnen auf 13  $\kappa$  die Amme. Nunmehr springt Phädra wieder auf und eilt mit  $\sigma\upsilon\iota\acute{\alpha}\delta'$ ,  $\omicron\upsilon\kappa\ \epsilon\mu\omicron\upsilon\ \kappa\acute{\lambda}\upsilon\epsilon\iota\varsigma$  auf  $\kappa$  bis 14 gegenüber. Auf  $\kappa$  steht sie symmetrisch mit der Amme, auf 14 aber außerhalb der Gruppierung aller andern Personen auf dem Logeion.

Mit  $\omicron\lambda\mu\omicron\iota$ ,  $\tau\iota\ \lambda\acute{\epsilon}\xi\epsilon\iota\varsigma$ ,  $\tau\acute{\epsilon}\kappa\nu\nu\omicron\nu$  schreitet die Amme, mit dem Seitenschritt nach  $\kappa\beta$ , von Phädra etwas fortweichend und der Kline ausweichend, im ganzen auf Phädra zu, bis 1, vor die Kline, wo sie einen Augenblick still steht und noch das  $\omega\varsigma\ \mu'\ \acute{\alpha}\pi\omega\lambda\epsilon\sigma\alpha\varsigma$  Phädra zuruft (353). Dann ruft sie dem Chor zu  $\gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\epsilon\varsigma$ ,  $\omicron\upsilon\kappa\ \acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\chi\acute{\epsilon}\tau'$ , |  $\omicron\upsilon\kappa\ \acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\xi\omicron\mu\alpha\iota$ , weicht mit  $\omicron\upsilon\kappa\ \acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\xi\omicron\mu\alpha\iota$  von Phädra wieder zurück bis 9  $\kappa\beta$ , ohne Seitenschritt, weil mitten im Trimeter, wendet sich bei  $\zeta\omega\sigma'$  ganz um und schreitet so, wieder ohne Seitenschritt im Trimeter, mit  $\epsilon\chi\theta\rho\acute{o}\nu\ \eta\mu\alpha\rho$  bis  $\epsilon$  vom Freien fort (355). Wieder kehrt sie sich in ihrer Aufregung um und ruft nach dem Freien zu, stehend,  $\epsilon\chi\theta\rho\acute{o}\nu\ \epsilon\acute{\iota}\sigma\omicron\rho\omega\ \phi\acute{\alpha}\omicron\varsigma$ . Abermals wirft sie sich herum, tritt mit  $\beta\acute{\iota}$  nach  $\iota\delta$  12, und, nochmals sich herumwerfend, verläßt sie die Lichtseite und schreitet mit  $\psi\omega\ \mu\epsilon\theta\acute{\eta}\sigma\omega\ \sigma\omega\mu'$ ,  $\acute{\alpha}\pi\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma\theta\acute{\eta}\sigma\omicron\mu\alpha\iota$  dicht hinter der Kline hin, nach der Todesseite hinüber, bis 10  $\iota\delta$ , und dann mit  $\beta\acute{\iota}\nu\ \theta\alpha\nu\omicron\delta\alpha$ , mit Seitenschritt vom Palaste, wo sie lebt, fort, bis 17  $\epsilon$ . Mit  $\chi\alpha\acute{\iota}\rho\epsilon\iota$  wendet sie sich den  $\gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\epsilon\varsigma$  zu, die antistrophischen Choreuten anredend, und kommt, ohne Seitenschritt im Trimeter, nach 17  $\eta$ . Auf 17  $\eta$  spricht sie  $\omicron\upsilon\kappa\acute{\epsilon}\tau'$   $\epsilon\acute{\iota}\mu'$   $\epsilon\gamma\omega$  357 mit einem Blick auf die nahe, auf  $\kappa$  14 stehende Phädra,  $\omicron\iota\ \sigma\omega\phi\rho\omicron\nu\epsilon\varsigma\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \omicron\upsilon\chi\ \epsilon\kappa\acute{o}\nu\tau\epsilon\varsigma$ ,  $\acute{\alpha}\lambda\lambda'\ \omicron\mu\omega\varsigma$ . Eben zwischen den beiden  $\pi\rho\acute{o}\pi\omicron\lambda\omicron\iota$  hinausgeschritten, schreitet sie auf  $\iota\theta$  wieder mit  $\kappa\alpha\kappa\omega\acute{\nu}\ \acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma\iota$  zwischen Phädra und der auf  $\eta$  stehenden  $\pi\rho\acute{o}\pi\omicron\lambda\omicron\varsigma$  durch in den Kreis der Frauen hinein, nach 10  $\iota\theta$ , die Phädra bejammern. Nach  $\text{Κύπρις}$  zeigend, spricht sie auf 10  $\iota\theta$   $\text{Κύπρις}\ \omicron\upsilon\kappa\ \acute{\alpha}\rho'\ \eta\eta\ \theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ , |  $\acute{\alpha}\lambda\lambda'\ \epsilon\acute{\iota}\ \tau\iota\ \mu\epsilon\acute{\iota}\zeta\omicron\nu\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\ \gamma\acute{\iota}\gamma\nu\epsilon\tau\alpha\iota\ \theta\epsilon\omicron\upsilon$  (360), stehend, und schreitet dann auf 8 von  $\iota\theta$  bis  $\alpha$  mit  $\eta\ \tau\acute{\eta}\nu\delta\epsilon\ \kappa\acute{\alpha}\mu\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \delta\acute{o}\mu\omicron\nu\varsigma\ \acute{\alpha}\pi\omega\lambda\epsilon\sigma\epsilon\nu$  bis nahe vor deren Bildsäule, worauf sie sich dem Publikum zukehrt. Bei  $\tau\acute{\eta}\nu\delta\epsilon$  zeigt sie, fortschreitend von ihr, mit der Rechten auf Phädra, dann bei  $\kappa\acute{\alpha}\mu\epsilon$  und  $\kappa\alpha\iota\ \delta\acute{o}\mu\omicron\nu\varsigma$ , mit beiden Armen wehklagend, auf sich und dann ebenso auf den Palast.

Ich gehe jetzt zur Darstellung der Strophe des 1. Kommos über.

Da die Antistrophe, nachher 669 ff., nur von 1 Person, von Phädra, getanzt wird, so ist dies auch bei der Strophe 362 ff. hier vorher der Fall. Ich gebe sie daher dem Koryphäus  $\Gamma^1$ .

Eine sich ausgleichende Beziehung von + und — in  $\pi\alpha\rho\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma\alpha\iota$  findet zwischen dieser Strophe und Antistrophe so wenig statt wie zwischen



den Strophen und Antistrophen des 1. Stasimons, weil eine Ausgleichung der Art nur bei Wegen stattfinden kann, die von derselben Person geschritten werden. Diese Regel gilt natürlich für alle solche Fällen analog.

Übersichtlich bemerke ich im voraus, daß die 14 Nebenchoreuten die Symmetrie des Tanzes von  $\Gamma^1$  mit bedingen und deutlich machen. Die Seitenstoichen stehen auf je 20, um je 19 von 1 entfernt. Der Koryphäus schreitet je bis 19 seitwärts. Sie messen von je  $\iota\beta$  bis  $\kappa\delta$  je 13 Engen; und  $\Gamma$  schreitet von  $\kappa\zeta$  den 1 Jambus von  $\kappa\delta$  aus bis  $\Theta$ , d. i. je 1 Jambus über  $\iota\beta$  hinaus, zusammen  $13 + 3 + 3 = 19$  Engen in der Richtung geradeaus. Er schreitet 3 mal zwischen  $B^1$  und  $\Delta^1$ , je 1 mal zwischen  $A^1$  und  $B^1$ , sowie  $\Delta^1$  und  $E^1$  durch. Die Reihe  $\iota\zeta$ , die vom Stoichos des Koryphäus, bildet Grenzen für größere Abschnitte seines Tanzes. Das thun auch auf dem Logeion die Reihen der Phädra, 14, und der Amme und Kypris 8. Die Reihe 13 der  $\pi\rho\acute{o}\pi\omicron\lambda\omicron\iota$  und  $\phi\lambda\alpha\iota$  teilen die Entfernungen des Raumes zwischen Mittelstoichos und Seitenstoichen  $7-19$  in  $6 \times 2$  gleiche Hälften, 7. 8. 9. 10. 11. 12 und 14. 15. 16. 17. 18. 19; indem 7 von  $13 \div 6$ , und 13 von  $19 \div 6$  ist.

Das Scholion zu 362 sagt zu  $\alpha\acute{\iota}\epsilon\varsigma$   $\omega$ :  $\epsilon\kappa\pi\lambda\alpha\gamma\epsilon\iota\varsigma$   $\delta$   $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$   $\tau\eta\nu$   $\hbar\pi\epsilon\rho\beta\omicron\lambda\eta\nu$   $\tau\omicron\upsilon$   $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\upsilon\varsigma$ ,  $\sigma\chi\epsilon\tau\iota\lambda\acute{\iota}\alpha\zeta\epsilon\iota$   $\omicron\iota\kappa\tau\epsilon\lambda\acute{\iota}\omega\nu$   $\alpha\acute{\iota}\mu\alpha$   $\kappa\alpha\iota$   $\theta\rho\eta\nu\omega\nu$   $\tau\omicron$   $\sigma\upsilon\mu\beta\acute{\alpha}\nu$ .  $\kappa\alpha\iota$   $\tau\omicron$   $\sigma\chi\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\sigma\tau\iota\kappa\omicron\nu$   $\omega$   $\delta\iota\acute{\alpha}$   $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\nu$   $\kappa\epsilon\iota\mu\epsilon\nu\omicron\nu$   $\omicron\iota\kappa\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$   $\epsilon\nu$   $\lambda\upsilon\pi\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota\varsigma$  . . . .  $\mu\iota\mu\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$  . . . .  $\delta$   $\delta\acute{\epsilon}$   $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota$   $\tau\omicron\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\tau\omicron\nu$   $\epsilon\sigma\tau\iota\nu$   $\eta\kappa\omicron\upsilon\sigma\alpha\varsigma$ ,  $\phi\eta\sigma\iota$  (der Chor),  $\tau\eta\varsigma$  . . . .  $\pi\rho\acute{o}\varsigma$   $\acute{\alpha}\lambda\lambda\acute{\eta}\lambda\alpha\varsigma$   $\delta\acute{\epsilon}$   $\phi\alpha\sigma\iota\nu$  (entweder die Choreuten oder die von ihnen dargestellten Trözenierinnen) . . . . Was sagen sie? das  $\alpha\acute{\iota}\epsilon\varsigma$   $\omega$  und so natürlich auch das  $\epsilon\kappa\lambda\upsilon\epsilon\varsigma$   $\omega$ , wie es weiter heisst:  $\omicron\iota\kappa\epsilon\acute{\iota}\omicron\tau\alpha\tau\alpha$   $\delta\acute{\epsilon}$   $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\nu$   $\kappa\alpha\tau\epsilon\pi\acute{\alpha}\gamma\epsilon\iota$   $\tau\omicron$   $\sigma\chi\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\sigma\tau\iota\kappa\omicron\nu$  (hier ist wohl nicht mehr  $\delta$   $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$ , sondern allgemein die redende Person als Subjekt gedacht),  $\omega\varsigma$   $\alpha\nu$   $\tau\eta$   $\lambda\acute{\upsilon}\pi\eta$   $\kappa\alpha\lambda\upsilon\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$  (dies ist nur die im Namen der andern redende Trözenierin, die der den Chor vertretende Koryphäus darstellt)  $\acute{\alpha}\pi\alpha\rho\tau\iota\varsigma\alpha\iota$   $\tau\eta\nu$   $\delta\iota\acute{\alpha}\nu\omicron\iota\alpha\nu$ . Bei  $\phi\alpha\sigma\iota\nu$  ist nicht allgemein bloß an Gefühlsäufserung, sondern geradezu an Sprechen zu denken; denn es heisst  $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\nu$   $\kappa\alpha\tau\epsilon\pi\acute{\alpha}\gamma\epsilon\iota$   $\tau\omicron$   $\sigma\chi\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\sigma\tau\iota\kappa\omicron\nu$ , das  $\omega$ , welchen Worten entsprechend vorher es vom  $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$  heisst:  $\delta\iota\alpha\phi\acute{o}\rho\omicron\iota\varsigma$   $\tau\epsilon$   $\zeta\eta\mu\alpha\sigma\iota\nu$  (dem  $\alpha\acute{\iota}\epsilon\varsigma$  und dem  $\epsilon\kappa\lambda\upsilon\epsilon\varsigma$ )  $\alpha\upsilon\tau\omicron$   $\kappa\alpha\tau\epsilon\pi\acute{\alpha}\gamma\epsilon\iota$ ,  $\tau\omicron$   $\tau\omega\nu$   $\lambda\upsilon\pi\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\omega\nu$   $\eta\theta\omicron\varsigma$   $\mu\iota\mu\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ . Doch nur von diesen Worten, vom  $\kappa\omicron\lambda\omicron\nu$  I, gilt das  $\phi\alpha\sigma\iota\nu$ , alles Fernere ist nicht einbegriffen. Und bei der Concinnität von Gesang und Tanz läßt sich das auch nicht wohl anders denken; denn nur von 1 Person wird die Strophe wie die Antistrophe getanzt, also muß diese Einheit doch auch im Gesang bestehen, wenn auch immerhin effektiv zu Anfang alle Trözenierinnen des Chors in den Gesang einstimmen mögen.

Wie die Singulare  $\alpha\acute{\iota}\epsilon\varsigma$ ,  $\epsilon\kappa\lambda\upsilon\epsilon\varsigma$  zeigen, wendet sich je 1 Trözenierin an je 1, wobei alle außer  $\Gamma^1$  stehen bleiben. Nach dem Gefühlsausbruch schweigen dann die andern 14, aber nicht bewegungslos, sondern indem sie  $\Gamma^1$  mit stummen Gebärden begleiten. Es wenden sich etwa einander zu  $A^2$  und  $B^2$ ,  $\Delta^2$  und  $E^2$ ,  $A^3$  und  $B^3$ ,  $\Delta^3$  und  $E^3$ ; und  $\Gamma^3$  und  $E^1$ ,  $\Gamma^2$  und  $A^1$ ; während  $\Gamma^1$  und  $B^1$   $\Delta^1$  zu einander sprechen,  $\Gamma^1$  zu jedem der letzten beiden.

Der Scholiast konstruiert: Vernahmst du, o! hörtest du, o! die *τύραννος*, welche *ἀνήκουστα* spricht? Allein es gehen die *πάθη* doch nicht bloß auf das, was Phädra sagt, sondern auf alles, was von ihr und der Amme zuletzt geredet ist. Ich konstruiere: Vernahmst du, hörtest du die nicht anzuhörenden *πάθη* der Tyrannos? Gerade die Amme hatte sie ja ausgesprochen und Phädra geantwortet: *σοῦ τὰδ' οὐκ ἔμοῦ κλύεις*, und dann die Amme noch 9 Trimeter gesprochen. Daran schließt sich dann noch absolute: *μέλεα* (adverbiell) *θροεμένας*, die in jämmerlicher Weise *θρεῖται*, auch während der 9 Trimeter noch Jammerlaute ausstößt und murmelt.  $\Gamma^1$  schrickt zurück, wendet sich ganz um (mit einer *μεταβολή* Asklepiod., Köchly und Rüstow 'Griech. Kriegs-Schriftst.' II 1 S. 168) und schreitet auf  $B^1 \Delta^1$  zu.

I: *ἄϊες ὦ, ἔκλυες ὦ* (362). Die beiden ersten Engen zu *ἄϊ* gehn geradeaus. Dann beginnen die Seitenbewegungen. Gemäß der Gleichförmigkeit des 2-maligen 4. Pßons, der, 2 mal mit den Engen eilig vorschreitend, dann lange mit *ὦ* bei der Weite verweilt, bewegt sich  $\Gamma^1$  gleichmäßig nach beiden Seiten. Der Koryphäus thut, zurückschreckend, den ersten Seitenschritt von Phädra fort nach der Seite von  $B^1$ , also nach 2, indem  $B^1$  auf 3 steht. In Gegenbewegung schreitet er dann nach 1 und 2 zu  $\Delta^1$  auf der andern Seite hinüber; klagend umfassen sich  $\Gamma^1$  und  $\Delta^1$ . Man kann diese Schritte paarweise zusammenfassen, als auf 1. 2 und 1. 2 hin und her gehend.

II: *ἀνήκουστα τὰς τυράννου πάθη*. Mit *ἀνήκουστα* entfernt sich  $\Gamma^1$  von Phädra, nach der strophischen Seite hinüber. Auch sämtliche Seitenschritte gehen von Phädra fort, nach dem *θέατρον* zu. Ihre GröÙe bestimmt sich nach dem zu erreichenden Ziel, der Reihe  $\Theta$  (s. o). Die beiden Dochmien gehen nach derselben Richtung, der strophischen Seite, und bilden 1 Weg, 1 Kolon.

III: *μέλεα θροεμένας*. Dieser Dochmius wendet sich wieder zum Logeion, wo Phädra *θρεῖται*. Damit  $\Gamma^1$  bis 19 neben  $\Gamma^2$  gelange, ist der Seitenschritt des Kolons von  $\Gamma^1$  nach rechts zu thun und der Pßon *οοοο* als Umbildung aus *οο*, *οο* zu fassen.  $\Gamma^1$  hat in III nun wieder *εῖς* erreicht, bis wohin er in I kam.

IV und V: *ὀλοῖμαν ἔγωγε πρὶν σὰν φίλαν | κατανύσαι φρεσὶν*. Die libri sprechen überwiegend nicht für *φίλαν*, sondern für *φίλλαν*. Metrisch ist dies so gut möglich wie *φίλαν*. Die Synzese von *ια* ist bei den Tragikern zwar selten, kommt aber doch bei ihnen vor. Vgl. Richard Klotz im Jahresbericht für Altertumswissenschaft XXXVI (1883 III) S. 352, der sich mit C. Fr. Müller 'De pedibus solutis u. s. w.', Berolini, p. 74. 75 für sie erklärt. Beide handeln dabei vom Trimeter. Kühner 'Ausf. Gramm.' I S. 180 erkennt sie bei Tragikern sowohl in lyrischen Stellen als auch in Jamben an. Nach Hartel 'Homer. Studien III' S. 14. 18 kann bei Homer das *ι* hier halb konsonantisch sein, ohne Position zu machen.

Die Lesart *φίλλαν* giebt auch einen vortrefflichen Sinn.

Man könnte übersetzen wollen: *utinam perierim*, ehe deine Liebe zur

Vernunft zu Ende ging, du liebestoll wurdest. Vgl. Kühner 'Ausf. Gr.' II S. 194 Anm. 3, S. 961 ε, wo Hippolyt 406. 407 ὡς ὅλοιο in solchem Sinn angeführt ist. Zu φρενῶν = σωφροσύνης vgl. 389 ὥστε τοῦμπαλιν πεσεῖν φρενῶν; zur Konstruktion von φίλλαν c. gen. Plat. Republ. 581 A φίλλαν τοῦ κέρδους. Die Personifikation von φίλλαν durch die Verbindung mit κατανύσαι macht wohl keine Schwierigkeit. Indessen spricht doch gegen diese Erklärung, daß dabei φρενῶν, von φίλλαν getrennt, nachschleppen würde und κατανύσαι, ohne Akkusativ, Präposition und sonstige objektive Beziehung absolut stände.

Daher ziehe ich eine andere Erklärung vor, für die auch sonst alles spricht. Das Verbum κατανύω (denn καταλῦσαι ist wegen des Metrums — — — unmöglich, da — — — nötig ist) findet sich nur einmal sonst c. gen., Soph. Elektra 1451: ἔνδον· φίλης γὰρ προξένου κατήνυσαν. Ägisth fragte dort, wo die ξένοι seien, und die Antwort ist daher von dem erreichten Ziel des Weges zu verstehen, den die ξένοι, Orest und Pylades, vollendeten. Sie seien drinnen, sagt Elektra; denn die πρόξενος, zu der sie gelangt seien, sei φίλη und habe sie daher hineinkommen lassen, sie aufgenommen. Ägisth, der Fragende, soll und muß dabei an Klytämnestra denken, während mit feindlichem Spott gegen Klytämnestra Elektra vielmehr im stillen denkt, sie selber sei die φίλη πρόξενος. Man darf also nicht etwas wie αἷμα γενέθλιον ergänzen; denn Ägisth muß die Worte anders verstehen können und anders verstehen; und wie er es faßt, das muß der nächstliegende, natürliche Sinn sein, hinter dem erst der andere mögliche sich verbirgt.

Nun sagt zwar G. Dindorf, Sophoel., Ed. tert., Oxon. 1860: κατήνυσαν] *Cum genitivo coniunctum, quia idem est quod ἔνυχον*. Doch liegt vor einem erreichten Ziel, worauf ja τυγχάνειν c. gen. geht, bei Wandernden ein Weg, und auf diesen Begriff eines Weges geht ja κατανύειν in dem Sinn von τυγχάνειν hier zunächst; κατανύειν ὁδόν τινα einen Weg vollenden, und infolgedessen ein Ziel erreichen, τυγχάνειν τέλους τινός, metonymisch also κατήνυσαν = ἔνυχον. Somit wäre an unserer Stelle, im 1. Kommos des Hippolyt hier, ὁδόν zu κατανύσαι vor φρενῶν zu ergänzen.

Wie nun? ist φρενῶν von κατανύειν ὁδόν = τυγχάνειν als einem metonymischen Gesamtbegriff oder bloß von dem zu ergänzenden ὁδόν abhängig? Das letztere ist einfacher und daher vorzuziehen. Denn bei ersterem soll erst der ohnehin schon tropisch hier angewandte Gesamtbegriff von κατανύειν sc. ὁδόν in den metonymisch dabei liegenden von τυγχάνειν, ein Ziel treffen, verwandelt und dann davon der bei τυγχάνειν gebräuchliche abhängige Genitiv abhängig gemacht werden; während in letzterem Fall nur ein Tropus stattfindet, und φρενῶν in diesem von ὁδόν abhängig gedacht ist. Es bedarf dazu aber dann nicht auch noch einer zweiten Ergänzung zur ersten, zu der des ὁδόν selbst, wie Brunck will, τὴν ὁδόν εἰς φίλης προξένου οἶκον. Was aber heisst hier ὁδόν c. gen.? Ὅδος c. gen. vom Ziel steht Hippol. 1197: τὴν εὐθείας Ἀργούς ἐπιδαυρίας ὁδόν = den geraden Argos- und Epidaurusweg. Der Sinn ist nicht = den Weg gerade nach Argos und Epidaurus, sondern = den geraden Weg von Argos und Epidaurus.

Auch sonst findet sich attisch εὐθύς mitunter = εὐθύ, so daß, wie Plat. Axioch. 364 B ἡ εὐθύ ὁδός gesagt ist, so auch ἡ εὐθύς ὁδός = der gerade Weg gesagt werden kann (auch Thuc. VIII 96 liest Bekker Ausg. 1868 [p. 280, 11], vgl. auch Lobeck 1821 zu Phrynichus 144, εὐθύς σφῶν). So soll hier nicht der Weg gerade nach A. und E. einem andern Weg gerade nach X, ein gerader einem andern geraden Wege entgegengesetzt werden, sondern der gerade A.- und E.-Weg den ungeraden A.- und E.-Wegen. Nicht Weg, nicht gerader Weg ist der näher bestimmte Begriff, sondern der A.- und E.-Weg ist es, der als der gerade A.- und E.-Weg den ungeraden A.- und E.-Wegen gegenübergestellt wird. Über diese Wege vgl. Barthold zu 1197, in der Ausgabe des Hippolyt, Weidmann 1880. Auch Dindorf liest in Poet. Scaen., Ed. V, Lipsiae 1869 εὐθύς und hat die Konjunktur εὐθύ im Corp. praef. XXII, die Passow anführt, zurückgenommen.

Auf eine bestimmtere bildliche Auffassung führt das Scholion A. B zu 365; *κατανύσαι: πληρῶσαι παρὰ τὴν νύσσαν, ὃ ἐστὶ πρὶν λῆξιν λαβεῖν σου τὰς προσφιλεῖς φρένας*. Dabei ist ὁδόν als Subjekt subintelligiert. Doch ist das bei Euripides nicht so. Vielmehr ist bei diesem nicht *κατανύσαι* = *πληροῦν* intransitiv, wie dies bei Passow s. v. 4, sondern mit *φιλλαν* als Subjekt und ὁδόν als Objekt zu denken. Das Bild von der Rennbahn ist aber allerdings nach der Andeutung des Scholions wohl das, woran Euripides denkt. Dabei ist unser *νύσσαν* nicht *καμπτήρα*, *metam*, sondern *βαλβίδα*, *carceres* zu verstehen; vgl. Maneth. VI (VII) 738, rec. Koechly in Poet. bucol. et didact., Didot 1851: *Αὐτὰρ νειατὴν ἐλάων περὶ νύσσαν ἀοιδὴν Sed ultimam movens circa metam cantum*, und 743. 744: *τά τ' ἐμοὶ δωρήσατο Μοῦσα δεδάσθαι . . . ἀοιδὴν*, 752: *καταπαύσω ἀοιδὴν*, 754: *ἐμῇ πορσύνει' ἀοιδῇ*. Auf diese Auffassung von *νύσσαν* = *βαλβίδα*, *carceres* in dem Scholion A. B zu 365 weist das dort gleich folgende *λῆξιν λαβεῖν*.

Bei dieser Auffassung ist *φιλλαν* wie gewöhnlich absolute, nicht aber c. gen. konstruiert, wie letztere Gebrauchsweise sich z. B. in der oben angeführten Stelle Plat. Rep. 581 A *φιλλαν τοῦ κέρδους* findet. Möglich wäre auch *φιλλαν φρενῶν* = *σωφροσύνης*. Allein absolute findet es sich auch, und so meist von guter, edler Liebe, z. B. Eurip. Alkest. 279 *σὴν γὰρ φιλλαν σεβόμεσθα*, Plat. Phädr. 255 D. E *οὐκ ἔρωτα, ἀλλὰ φιλλαν*.

Den Gegensatz zu unserer Stelle bildet 87: *τέλος δὲ κάμψαιμ' ὥσπερ ἡρξάμην βλῶν*. Auch dort war das Bild der Rennbahn gedacht; vgl. Barthold in seiner Ausgabe zu der Stelle. Das Scholion sagt [zu V. 87]: *τὸ δὲ τέλος τοῦ βλῶν ἀναλύσαιμιν, ὥσπερ καὶ ἡρξάμην, ἐν σωφροσύνῃ διατελέσας*. Zu *ἀναλύσαιμιν* vgl. die falsche Lesart *καταλύσαι* 365. Auch 87 aber ist an die *νύσσαν* = *βαλβίδα* gedacht, was durch *τέλος βλῶν* bewiesen wird. Dem Wettlauf des *βλῶν* steht 365 der Wettlauf *φρενῶν* entgegen. Das *κάμψαιμ'* 87 kann daher nicht für den *καμπτήρα* = *metam* entscheiden, sondern ist in allgemeinerem Sinn gebraucht; um beide *νύσσας*, die an dem Ausgang und letzten Ende zugleich wie die am entgegengesetzten Ende, biegt der Wett-

rennende. Phädras Wagen scheitert an der *βαλβίς*, Hippolyts Wagen siegt im Wettlauf der Vernunft. Phädras Vernunft scheitert, nimmt *λήξιν* vorm Ziel des Wettlaufs.

Der Genitiv bei *ὁδός* hat mannigfaltige Bedeutungen. Hier, 365, und vorher 87, ist der Weg der des Wettrennenden, den dieser macht, *iter*. In Sophokles' Elektra 1451 und Euripides' Hippolyt 1197 ist der Weg *προξένου* und *Ἄργους κἀπιδανυρίας* der zur *πρόξενος* und der nach *Ἄργος* und *Ἐπιδανυρία*, auf dem man geht, *via*.

In diesen beiden Stellen findet eine Ergänzung von *ὁδός* statt. Wo aber *ὁδός* ohne *κατανύω* steht, findet es sich in mannigfaltigster Weise gebraucht. Im Hippolyt 290 bezeichnet die Amme mit *γνώμης ὁδόν* den Weg, *iter*, den Phädras *γνώμη* macht, und 390 Phädra ebenso, nur jene als einen schlechten, aufzugebenden, diese als einen guten, vortrefflichen. Vor letzterer Stelle wechselt *φρενῶν* mit *γνώμης*, 389 *ὥστε τοῦμπαιιν πεσεῖν φρενῶν*, vgl. 364 *κατανύσαι φρενῶν*. Dies *iter* geht natürlich auf einer *via*, so daß mittelbar *γνώμης ὁδόν* auch den Weg, *viam*, bezeichnet, worauf Phädras *γνώμη* geht. Viele Beispiele mannigfaltiger Art sonst siehe in den Wörterbüchern.

VI: *ὦ μοι, φεῦ φεῦ*. Diese Interjektionen erinnern an das *ὦ ὦ* in I. Diese beiden *ὦ* standen in zwei 5-zeitigen Päonen. Analog fasse ich auch VI päonisch, als einen *παλιν ἐπιβατός* aus lauter *μακράι*, zu dem sich die Klage steigert. Diesen gliedere ich nicht *— — —*, *— —* nach Martian. Capella, Eysenhardt p. 372 (989), sondern *— —*, *— — —* nach Arist. Quint. p. 39 Meib., 54 Caesar, 25. 26 Jahn. Die *ἐπίβασις*, das Hinzuschreiten der zweiten positio in der Doppelthesis ist dann durch *μοι φεν φεῦ* ausgedrückt. So liegt der Hauptiktus auf *μοι*, das von den Interjektionen *ὦ* und *φεῦ φεῦ* umgeben ist, indem die Kraft sich von *ὦ* zu *μοι φεῦ φεῦ* steigert, in *μοι φεῦ φεῦ* von *μοι* an sinkt. Den Seitenschritt zu Anfang von VI lasse ich wie den in *ἄλγες ὦ* von Phädra ab, nach der strophischen Seite also, sich richten. Mit *— — —* schreitet dann  $\Gamma^1$ , mitten zwischen  $B^1$  und  $\Delta^1$  hindurch, die sich ihm klagend zuwenden, und 1 Enge über sie hinaus, bis *ις*.

VII: *ὦ τάλαίνα τῶνδ' ἄλγέων*. Die 13 Engen führen bis 14, auf welcher Reihe Phädra steht;  $\Gamma^1$  wendet das Gesicht ihr zu, indem er sie mit *ὦ* anredet. Nach der Seite des *θέατρον* führen die Seitenschritte, von Phädra fort; sie sollen (s. o.) bis  $\theta$  gehen. Das ist, da der Kretikus und Dochmius in Synapheia stehen, nicht anders möglich, als mit *— — —*; für den Poeten war umgekehrt der Zweck,  $\theta$  zu erreichen, Grund für die Bildung mit Synapheia.

VIII: *ὦ πόνοι τρέφοντες βροτούς*. Die Klage verallgemeinert sich. Der Kretikus und Dochmius sind durch Cäsur getrennt. Jener mißt 5 Engen, gerade so viel, wie es von 14 bis 19 sind, wohin  $\Gamma^1$  analog auf der antistrophischen, wie auf der strophischen Seite vorher, gelangen soll. Er kommt mit dem Dochmius gleich noch einmal dahin, wie die ganze mit VI beginnende Periode gesteigert ist und aus 2 Unterperioden besteht.  $\Gamma^1$  steht zuletzt auf 19 *ις*, wie vorher jenseits nach dem Kolon III.

IX: ὄλωλας, ἐξέφηνας εἰς φάος κακά. Sämtliche anderen respondierenden Kola des 1. Kommos haben in Strophe und Antistrophe je gleich viel Zeiten; darunter auch XI (s. u.) und die beiden Trimeter von XII, die je 18 messen. Da nun in der Antistrophe auch der Trimeter von IX gerade 18 misst, so nehme ich auch in der Strophe 18 in IX an. Dann aber ist κακά als  $\cup \cup$  zu fassen, d. i. = κακή, wie Sophokl. Oed. R. κακά μοῖρα. Denn an κάκη, was Hippol. 1335 vorkommt, als personifizierte Schlechtigkeit wird man nicht denken wollen. Ist nun dies der Fall, so muß ἐξέφηνας intransitiv gefaßt werden. So liest und erklärt auch das Scholion 369: ἐν ᾧ (χρόνος) τὰ τοῦ ἔρωτος νοήσασα ἐξέφηνας; vgl. zu 373 νοήσασα τὸν ἔρωτα. Dieser Aorist ist die Begründung des vorhergehenden ὄλωλας. Zum intransitiven Gebrauch dieses Aorists vgl. Eurip. Äolus (dessen Inhalt auch eine inceste Liebe ist) bei Stobäus 104, 10, wo die libri ἐξέφηνεν B, οὐκ ἔφηνε (ἔφην' ἐν M) ceteri haben; Dindorf 'Poet. scaen.' Ed. V, Teubner 1869, Fragm. Αἰολος 35: αἰεὶ τὸ μὲν ζῆν, τὸ δὲ μεθίσταται κακόν, τὸ δ' ἐξέφηνεν (οὐκ ἔφηνεν, die Negation ist falsch, weil widersinnig; übrigens wäre auch das Simplex hier, sogar das Simplex, intransitiv) αὐτίς (vielleicht ein Zitat, daher nicht αὐθις) ἐξ ἀρχῆς νέον (kann nicht Akkus. eines substantivierten Adjektivs neutr. gen. sein, Objekt zu aktivischem ἐξέφηνεν, sondern ist akkusativisches Adverb oder nominativisches substantiviertes Adjektiv in Analogie zu κακόν); eins ist dauernd da, das andere geht, das dritte kommt. Krüger 'Ausf. Gramm.' II S. 84 Komposita von φαίνειν analog; das Simplex φαίνειν; S. 85, 3 (das ἐξέφηνε war hier eine besonders starke Eruption). Auf die Inhaltsverwandtschaft des Äolus mit Hippolyt weist auch Kalkmann 'De Hippolytis Euripideis', Bonnæ 1882, p. 95 hin. Im Zusammenhang des Hippolyt selbst vgl. 42 πάφανήσεται, 1447 ὄλωλα, 1452 ἐκφαίνει, 1457 ὄλωλα; und sonst dort gegensätzlich zu Phädras Verhalten 1454 φρενός, 1458 κρύψον.

Den Trimeter schreitet  $\Gamma^1$ , mit einem Seitenschritt bei ὄλωλας, analog dem bei ὀλοίμαν in IV, auf der strophischen Seite von ιζ nach ις, nach der Ausgangsstelle dieser Rückbewegung von VII, VIII, IX, zurück, nach 1 ις. Dort wendet er sich nach dem Wort κακά dem Freien zu, nach dem Publikum, εἰς φάος.

Wie die 1. Periode 1 Enge vor der Ausgangsstelle κζ auf κς, so endet die 1. Unterperiode der 2. Periode 1 Enge vor der Reihe der Nebenchoreuten  $A^1 B^1 \Delta^1 E^1$  ιζ auf ις.

Wir haben hier ein erstes Beispiel von der Art und dem Zweck der Verwendung von Trimetern unter Dochmien. Sie werden gebraucht, um *recta via* von und nach der Seite her- und hinzuführen, sei es in ganzer Länge, sei es gebrochen hin und her. Dies Gesetz wird sich durch viele Beispiele in der ferneren Entwicklung der Orchesis im Hippolyt induktiv herausstellen.

X: τίς σε παναμέριος ὅδε χρόνος μένει.  $\Gamma^1$  schreitet wieder nach Phädra zu, im 1. Dochmius vorwärts und seitwärts, im 2. Dochmius nur vorwärts nach der antistrophischen Seite, seitwärts nach der Seite des Theaters zu.

Es ist der Tag des Unglücks, der sich in die Nacht wendet. Das Kolon führt bis 14, der Reihe Phädras.

XI: *τελευτάσεται τι καινὸν δόμοις*. Das Ziel der Wege ist zuletzt 1  $\kappa\zeta$ , die Ausgangsstelle des Ganzen. Danach bestimmt sich die Richtung der folgenden Wege. Antithetisch den Richtungen der beiden Dochmien in X nach oben und rechts führe ich die beiden in XI fast ganz nach unten und links. Der 1. in X ging von 1 aus, der 1. in XI kommt bis 19, und zwar bis  $\epsilon\delta$ ; der 2. Pöon *τι καινόν* im 2. Dochmies kehrt bis 14 zurück, und bis da gehen alle Seitenschritte von dem Palaste ab, worauf sinngemäß der bei  $\delta\delta$  zu den *δόμοις* sich richtet.

XII: *ἄσκημα δ' οὐκ ἐστὶν οἷ φθίνει τόχα*. Das Hephthemimeres führt nach 1, gerade mitten vor die Thür, wovon dann das Penthemimeres bis 9 nach der Nachtseite zurückkehrt, *οἷ φθίνει τόχα*. Der Trimeter ist auf  $\epsilon\alpha$  zu schreiten, da XIII sogleich mit 16 Engen nach  $\kappa\zeta$  zurückkehrt; indem *Κύριδος* nicht  $\_ \cup \cup$ , sondern  $\cup \cup \cup$  zu messen ist; vgl. 679 *καποτυχεστάτα*. Dem Dichter bot sich beide Male dem Gedanken gemäß der Tribrachys dar, und es ward so die Symmetrie erreicht, daß, wie der Trimeter IX um 1 Enge unter der Reihe des Mittelstoichos ging, so nun der Trimeter XII um 1 unterhalb der Reihen der Seitenstoichen geht.

XIII: *Κύριδος, ὃ τάλαινα καὶ Κρησία*. Mit Synapheia der Dochmien geht der schließende Weg zwischen  $\Delta$  und E mitten durch, nach 1  $\kappa\zeta$  mit Ganzschluß. *Κύριδος* wird auf 8 geschritten.

Phädra begleitet das letzte mit Gebärde und Schrittbewegungen. Die Worte *ὃ τάλαινα καὶ Κρησία* enthalten 13 Zeiten. Gerade so weit ist es von 14, worauf sie steht, bis 1. Nach der Strophe redet sie zu dem Chor. Ich lasse sie zu dem Ende an den Rand des Logeions vortreten, bis 1  $\kappa\beta$ , indem sie gleichzeitig mit  $\Gamma^1$  sich bewegt, der diese Worte singt.

Bei *ὀλωλας* schrickt sie auf, verhüllt sich aber wieder bei *ἐξέφηνας εἰς φάος καὶ* und steht bei *τίς σε παναμέριος ὁδε χρόνος μένει* wie in sich versunken da. Dann bei und kurz vor *τελευτάσεται* schrickt sie wieder auf und denkt an Selbstmord, winkt den Dienerinnen, die Kline ins Haus zu tragen, wo der Selbstmord stattfinden wird. Diese beginnen dahin bei diesem Dochmies zu schreiten, auf einem Umwege, indem sie sich zunächst der Kline nähern. Die beiden Paare auf  $\epsilon\alpha$  11 und  $\epsilon\eta$  13 thun dies in verschiedener Weise, da letzteres dem Rande des Logeions näher steht und daher nicht so weit nach unten freien Spielraum wie jenes hat, und außerdem auch um 1 weiter seitwärts von der Kline sich befindet, also 1 mehr seitwärts schreiten muß, auch auf  $\epsilon\eta$ , jenes auf  $\epsilon\beta$  steht. Die Bewegungen der beiden Paare können deshalb nicht genau unter einander oder mit denen von  $\Gamma^1$  parallel sein, sind indessen dochmisch, da das Metrum ein dochmisches ist. Das *τελευτάσεται* drückt sich bei  $\Gamma^1$  durch Änderung der Richtung aus, die nach diesem Wort nicht mehr nach unten, sondern nach links geht, und durch Erreichen der Reihe 19. Auf dem Logeion wird es durch Stillstehen ausgedrückt. Durch die Worte *τι καινόν* regt  $\Gamma^1$  den Gedanken zu einem solchen *καινόν* stärker und bestimmter an,

wie er dann von Phädra 688 ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων energischer angedeutet wird; so befördert Γ<sup>1</sup> echt tragisch gerade das, was er durch seine Klagen noch hindern möchte. Die Dienerinnen stehen also still bei τὴ καινόν und schreiten dann bei δόμοις so oder so schließlic nach der Palastseite zu.

Die Kline soll jetzt rückwärts bewegt werden; und da Kopf- und Fußende (s. o.) verschieden sind, jenes höher als dieses, so kann sie passend nicht geschoben, sondern muß gezogen werden. Dabei können die 2 oberen Dienerinnen nicht wohl vor ihr schreiten, da sie ihnen dann auf Fersen und Rücken häßlich dicht folgen würde.

Das Nähere bestimmt sich so. Bei Κύπριδος sollen nachher mit der Kline in engen Schritten die 3 Stufen erstiegen und die 3 Engen βγδ hinter α geschritten werden, jenes von δ hinter α, dieses von α aus. Bis δ hinter α und bis α sollen die betreffenden Paare der Dienerinnen (nicht Kopfende und Mitte, f und c, der Kline, die nicht bis auf ε hinter α, sondern auch nur bis δ hinter α gelangt) bei dem Trimeter ἄσσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἱ φθίνει τύχα gelangen. So bewegt sich das obere Paar von 11 α mit τελευτάσεται bis 5 ιξ und dann, bei τὴ καινόν stillstehend, bis δόμοις nach 4 ιδ, von wo es bei ἄ seitwärts zurück nach 3 ιε und von da mit 17 Engen, 14 bis α, 3 bis δ hinter α kommt, (ἄ)σσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἱ φθίνει τύχα. Das untere Paar aber bewegt sich bei τελευτάσεται von 13 ιη nach 5 κβ an den Rand des Logeions, steht still und schreitet dann bei δόμοις nach 4 ιθ, von wo es bei ἄσσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἱ φθίνει τύχα auf 3 bis α kommt. Die beiden Paare stehen und schreiten je 3 Engen von einander entfernt. Das βάθρον ist wieder ganz in seine Stelle in dem erhöhten Streifen des Bodens vor der Frontmauer eingeschoben. Die Dienerinnen fassen die Griffe, Ringe der Kline an den Spithamen c und f derselben und heben sie auf. Bei Κύπριδος schreitet das obere Paar die 3 Stufen hinan, das untere von α bis an die Treppe, mit einem engen Seitenschritt nach der Seite hin, wo Phädras Wohnung ist.

Nun kommen die Worte ὦ τάλαινα παῖ Κρησά. Die Seitenschritte geschehen alle nach Phädras Wohnung hin. Bei ὦ wird die Kline mit Kraft gehoben, von dem oberen Paar auf den Boden der Halle, von dem unteren auf die 2. Stufe hinauf. Der Schwerpunkt liegt für jene unter der Kopflehne, für diese unter dem Ende der schweren Mitte, der Spithame c, vor der Klappe, die b und a einnimmt. Seitwärts geht der Schritt bis 6, so daß die Kline auf 3. 4. 5 noch eben hinter der Thüröffnung sichtbar ist. Dann entschwindet sie mit den Seitenschritten von Κρησά im Innern auf der Heimatseite. Damit dies auch die beiden Dienerinnen auf der anderen Seite der Kline thun, sind diese Seitenschritte —, Κρησι-α, = ο —, zu nehmen. Dadurch schreiten diese letzteren Dienerinnen von 3 nach 6 hinüber mit ο — —, indem sie möglichst ins Innere zu gelangen suchen.

Eine Gesamtsymmetrie der Zeiten findet sich in dieser Strophe nicht, sondern nur eine der Räume und Wege. Dies dient zum Beweis dafür,



dafs die orchestische Symmetrie prinzipiell nicht eine zeitliche, sondern eine räumliche ist. Nur in Teilen finden sich Symmetrien auch der Zeiten. I und VI haben je 10 Zeiten und Engen; II und III, IV und V je 16 und 8; VII und VIII je 13; IX und XII je 18; XI und XIII je 16; X aber steht mit 17 allein. Beide Perioden, die einfache Periode und die Doppelperiode, beginnen mit 10, jene mit  $\delta'$ , diese mit  $\epsilon'$  βάσεις, hemiolischem Logos; jene hat V, diese VIII Kola, zusammen XIII, aus päonischem und dochmischem Numerus zusammengesetzt. Der Sinn teilt den hemiolischen in III und II Kola, päonisch.

---

## 5. Bewegungen auf dem Logeion

zwischen der Strophe des 1. Kommos und dem 2. Stasimon. V. 372—524.

Nachdem Phädra auf 1  $\kappa\beta$  ihre  $\xi\eta\sigma\iota\varsigma$  mit  $\tau\rho\omicron\iota\zeta\acute{\eta}\gamma\mu\alpha\iota$   $\gamma\upsilon\nu\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\varsigma$  begonnen hat, wendet sie sich 415 bei  $\alpha\lambda$   $\pi\acute{\omega}\varsigma$   $\pi\omicron\tau'$  um und schreitet 5 Engen auf 1 bis  $\iota\zeta$  dem Palaste zu. V. 431. 432 spricht der Koryphäus vom Platze, 1  $\kappa\zeta$ , den Choreuten zugekehrt, nachdem er bis dahin von 372 an der Phädra zugehört und nach ihr geblickt hatte. Bei V. 433 tritt die Amme von 8  $\alpha$  mit  $\delta\acute{\epsilon}\sigma\pi\omicron\upsilon\nu'$  der Phädra 4 Engen näher bis 8  $\epsilon$ . 482 ff. und 486 ff. sprechen wieder der Koryphäus und Phädra zu einander auf 1  $\kappa\zeta$  und 1  $\iota\zeta$ . Dann führen die Amme und Phädra ihr Gespräch mit einander von 7  $\varsigma$ , wohin jene mit  $\tau\iota$  ( $\sigma\epsilon\mu\nu\omicron\mu\upsilon\theta\epsilon\iota\varsigma$ ) 490 nach dieser zu von 8  $\epsilon$  tritt, diese von  $\iota\zeta$  aus. 516 schreitet Phädra in erregter Hoffnung mit  $\pi\acute{\omicron}\tau\epsilon\rho\alpha$   $\delta\acute{\epsilon}$   $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{\omicron}\nu$  nach 8  $\iota\varsigma$ , nach der Amme blickend und etwas ihr zugewandt, kehrt sich ihr dann ganz zu und fährt auf 8  $\iota\varsigma$  fort  $\eta$   $\pi\omicron\tau\acute{\omicron}\nu$   $\eta$   $\phi\acute{\alpha}\rho\mu\alpha\kappa\omicron\nu$ ; der Gegensatz von  $\pi\acute{\omicron}\tau\epsilon\rho\alpha$   $\eta$  findet durch diese verschiedene Richtung seinen Ausdruck. Mit  $\acute{\epsilon}\alpha\sigma\omicron\nu$ ,  $\omega$   $\pi\alpha\iota$ , 521, schreitet die Amme von 7  $\varsigma$  nach 8  $\iota\delta$  und faßt etwa Phädras beide Hände an, die ihr diese von 8  $\iota\varsigma$  her entgegenstreckt; 2 Spithamen, Engen, = 0,480675. Dann wendet sich die Amme zu Kypris um und spricht zu ihr  $\mu\acute{\omicron}\nu\omicron\nu$  —  $\epsilon\acute{\iota}\eta\varsigma$  und geht nun 523 mit  $\tau\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha$   $\delta'$   $\omicron\lambda'$   $\acute{\epsilon}\gamma\omega$   $\varphi\rho\omicron\nu\omega$  bis nach  $\gamma$  8 auf sie zu, von wo sie 524 von ihr fort schräg hineinschreitet, zuerst mit  $\tau\omicron\iota\varsigma$   $\acute{\epsilon}\nu\delta\omicron\nu$  bis  $\delta$  hinter  $\alpha$ , an den Fuß der Treppe. Diese ersteigt sie dann mit  $\eta\mu\acute{\iota}\nu$ , womit sie bis  $\eta$  auf den Flur der Halle kommt. Die Flügel der Thür, durch welche die Kline fortgebracht ist, stehen noch offen; jeder ist  $4\frac{1}{2}$  Spithamen = 1,08151875 breit, zusammen auf 5. 1. 5 die Flügelthür bildend. Auf 3  $\eta$  spricht die Amme, auf die Höhe gelangt, das  $\acute{\alpha}\nu\epsilon\sigma\tau\epsilon\iota$  und wendet sich dann, mit  $\lambda\acute{\epsilon}\xi\alpha\iota$   $\phi\lambda\omicron\iota\varsigma$  ins Innere schreitend, indem sie bei  $\lambda\acute{\epsilon}$  die Grenze der Thüröffnung, 5, betritt und dann mit  $\xi\alpha\iota$   $\phi\lambda\omicron\iota\varsigma$  bis 10 schreitet, den Zuschauern auf der strophischen Seite verschwindend, auf der antistrophischen noch sichtbar. Der Thürflügel,  $2 \times 4\frac{1}{2}$  schlagend, trifft eine etwa von 7 aus ins Innere geradeaus laufende Wand so, daß die Amme noch neben ihm vorbei bis 10 schreitet.

Dem folgenden, mit  $\epsilon\rho\omega\varsigma$ ,  $\epsilon\rho\omega\varsigma$  beginnenden Chor hört nur Phädra auf 8  $\iota\varsigma$  zu, wo sie gleichsam im Bann des Eros und der Kypris steht, mitunter mit aufgeregten Gebärden.

Wo zwischen den angeführten Stellen des Dialogs längere Gesprächsteile liegen, sind diese nicht immer als im Stillstehen geführte anzusehen. Öfter beginnt auch von ihnen aus eine Bewegung und kehrt zu ihnen zurück.

## 6. Das zweite Stasimon. V. 525—564.

**Στροφή α' (α) V. 525 ff.**

Ἔφως Ἔφως, ὃς κατ' ὀμμάτων  
στάξεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν  
φυγῇ χάριν οὐδ' ἐπιστρατεύσῃ,  
μή μοι ποτε σὺν κακῷ φανείης  
μηδ' ἄρθουμος ἔλθοις.  
οὐ τε γὰρ πυρὸς οὐ  
τ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος,  
οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας  
ἱήσιν ἐκ χειρῶν  
Ἔφως, ὃ Διὸς παῖς.

**Ἀντιστροφος α' (a) V. 535 ff.**

I	ἄλλως ἄλλως παρὰ τ' Ἀλφειῷ
II	Φοίβον τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμενοις
III	βοῦταν φόνον Ἑλλάς αἶ' ἄξει·
IV	Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν,
V	τὸν τᾶς Ἀφροδίτας
VI	φιλιτάων θαλάμων
VII	κληδοῦχον, οὐ σεβίζομεν·
VIII	πέφθοντα καὶ διὰ πάσας
IX	ἰόντα συμφορᾶς
X	θνατοῖς, ὅταν ἔλθῃ.

I	0-0-0-0-0-	14 $\varepsilon'$ B	- - - 0-0-0-	15 $\varepsilon'$ B
II	- - 0-0-0-0-	16 $\varepsilon'$ $\Gamma$	- - 0-0-0-0-	16 $\varepsilon'$ $\Gamma$
III	- - 0-0-0-0-	16 $\varepsilon'$ B	- - 0-0-0-0-	16 $\varepsilon'$ B
IV	- - 0-0-0-0-	16 $\varepsilon'$ E	0-0-0-0-0-	15 $\varepsilon'$ E
V	- - 0-0- - -	10 $\beta'$ A	- - 0-0- - -	10 $\beta'$ A
VI	- 0-0-0- -	9 $\delta'$ $\Gamma$	- 0-0-0- -	9 $\delta'$ $\Gamma$
VII	- - 0-0-0-0	12 $\delta'$ $\Delta$	- - 0-0-0-0	13 $\delta'$ $\Delta$
VIII	- - 0-0-0- -	13 $\gamma'$ $\Gamma$	- - 0-0-0- -	13 $\gamma'$ $\Gamma$
IX	- - 0-0- - -	11 $\gamma'$ $\Delta$	0-0-0-0-	9 $\gamma'$ $\Delta$
X	0-0-0- -	9 $\gamma'$ $\Delta$	- - 0-0- - -	10 $\gamma'$ $\Delta$
		<u>126 <math>1\theta'</math></u>		<u>126 <math>1\theta'</math></u>

**Μέτρον πρωτότυπον.**

I	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	12 δ'	παίλων, ἐπιτάσημος λαμβική
II	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	12 δ'	δίμετρον ἰωνικὸν ἀπὸ μελίζονος
III	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	12 δ'	” ” ” ”
IV	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	13 ε'	” ” ” ” ὑπερκατάληκτον
V	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	11 γ'	τριποδία ἀναπαιστική
VI	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	12 δ'	παίλων, ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος
VII	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	12 δ'	δίμετρον λαμβικόν
VIII	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	12 δ'	” ”
IX	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	12 δ'	” ”
X	$\bar{1} = \bar{2}, \bar{1} = \bar{2}$	12 δ'	ἰωνικὸς ἀπὸ μελίζονος, παίλων
		120 μ'	



lieferung am meisten verbürgte Lesart in α I ὅς κατ' ὀμμάτων. Denn die Responsion kann sein  $\cup = \cup$ ,  $\cup \pm \cup =$  und  $\pm = \cup$ ,  $\cup \pm \cup =$  "Ερως ὅς κατ' ὀμμάτων und ἄλλως παρά τ' Ἀλφειῷ, indem dort dem Bakchios noch einmal "Ερως, hier dem Antibakchios noch einmal ἄλλως vorgesetzt ist.

In 533, α IX haben libri χειρῶν.

537 übernehme auch ich das von Hermann eingefügte α I'.

Vgl. auch G. Kaibel 'Stil und Text der Πολιτ. Ἀθην. des Aristoteles', 1893, S. 132.

Das τὰν μὲν in 545 erklären die Scholien durch τὴν μὲν δὴ zu 549; vgl. Krüger 'Ausf. Gramm.' II, § 503, 1. 2. 3 f. Sie haben es nicht konzessiv in Korrelation mit einem, zu Anfang der Betaantistrophe zu ergänzenden, adversativen δέ gefaßt, sondern konfirmativ als abgeschwächtes μήν. Euripides schrieb ΜΕΝ. Es ist dies eine Bekräftigung des Beispiels zu der vorhergehenden allgemeinen Behauptung, daß Eros den Sterblichen jegliches Unheil bringe: Jene junge Stute fürwahr in Öchalia u. s. w. Daß nicht die dorische Form μὲν gewählt ist, kann darin seinen Grund haben, daß μὴν besser in die Melodie paßte. Vielleicht erschien auch τὰν μὲν kakophonisch, vgl. 163 ἀμηχανία, um das zu viele α in ἀμαχανία zu vermeiden.

Durch 2 Beispiele wird die allgemeine Behauptung bekräftigt. Das erste, das in der Betaastrophe, zeigt die zerstörende Macht der Kypris an einer Widerstrebenden, an Iole, das zweite, das in der Betaantistrophe, zeigt sie an einer maßlos Begehrenden, an Semele; von welchen beiden jene der gewaltigste Sterbliche, Herakles, diese der gewaltigste Unsterbliche, Zeus, liebte. Eros, 534 Zeus' Sohn genannt, weil seine Allgewalt geschildert werden soll, gebraucht das Geschloß der Aphrodite und den Schlüssel zu den geliebtesten Gemächern (Elativ) der Aphrodite. Das erste Beispiel davon αὐνέτεται, zielt auf Antiope, Hippolyts Mutter, die dem Theseus zuerst feindlich ist (dann ihm, wie Iole dem Herakles, sich ergibt), das zweite auf Phädra, die alle Schranken überschreitet.

Mit ἄζυγα geht λέκτρων nicht in die Einheit einer Anschauung; und dies bleibt immer ein Grund gegen die Verbindung der beiden Worte, auch wenn man (Matthiä 'Ausf. Gramm.'<sup>2</sup>, 1827, S. 647. 648) den Genitiv durch „in Ansehung der λέκτρα“ übersetzt. Zu erklären „ohne Mann und Bräutigam rücksichtlich des Lagers, der Ehe“ ist pleonastisch und nicht einfach natürlich. Poetischer und besser gestellt scheint es mir, wenn man das ΑΝΑΝΔΡΟΝ ΚΑΙ ΑΝΤΥΜΦΟΝ des Euripides, welches in den libris kursiv als Akkusativ gegeben ist, als = ἀνάνδρων καὶ ἀνύμφων faßt und jenes zu λέκτρων, dieses zu οἴκων zieht. Iole war früher von einem Lager, das keinen Mann, und von einem Hause, das keine Braut haben sollte, wollte; τὸ πρὶν sc. οὖσαν, Kühner 'Ausf. Gramm.' II 316, 1, im Gegensatz zu ἐξέδωκεν, die ungejochte Füllenstute in Öchalia, früher ungattlichen Lagers und unbrütlichen Hauses. So steht ἄζυγ absolute, ohne Genitiv. Es bezeichnet die thatsächlich ungejochte, insofern diese Thatsache als aus den Umständen und dem Charakter hervorgehend gedacht ist.

Bei Homer findet sich die Sage von Ioles Schicksal noch nicht; auch nicht in Schol. Odyss. XXI 22 Dindorf. Vgl. Kalkmann 'De Hippolytis Euripideis' p. 10.

Bei Plutarch, Parallela, Moral. Dübner p. 380, in der 13. Parallele ist bloß erzählt, daß 'Ἡρακλῆς τῆς Ἰόλης γάμου ἀποτυγῶν τὴν Οἰχάλλαν ἐπόρθησεν und Iole sich von der Mauer stürzte, ohne sich dabei zu beschädigen. Hierin muß nicht, kann jedoch liegen, daß sie sich ihm nicht ergeben wollte, sondern den Tod, obwohl vergeblich, suchte, um nicht von Herakles bezwungen zu werden. In der andern, der römischen Hälfte der Parallele wird über Clusia erzählt, daß ihr Vater sie dem Torquatus verweigerte und daß deshalb dieser die Stadt zerstörte und Clusia sich von den Türmen stürzte, aber durch Aphrodite gerettet ward, und Torquatus sie dann ἐρθεῖσε. Dies, obwohl direkt nur von Clusia berichtet, deutet doch mittelbar an, daß Iole der Liebe widerstrebte.

Ähnlich erzählt Hygin (ed. Bunte) XXXV. XXXVI, Hercules habe Iole zur Ehe verlangt und, als ihr Vater sie ihm verweigerte, Öchalia erstürmt: er sei *a virgine* gebeten worden, sc. sie nicht zu *devirginare*; und um sie zu seinem Willen zu zwingen, habe er angefangen *parentes eius coram ea interficere velle*. Jene indessen gab dieser Drohung nicht nach, sondern *animo pertinacior parentes suos ante se necari est perpessa*. Dann tötete er *omnes* und sandte Iole *captivam* zur Deianira voraus; *Deianira, Hercules uxor, cum vidit Iolen virginem captivam* u. s. w. Auch diese Erzählung enthält, und zwar bestimmt ausgesprochen, daß Iole der Liebe widerstrebte. Nach Unger 'Anal. Propert.' p. 16 war ihr Beweggrund *fastus*.

Auch Hippolyts Mutter, die Amazone, war *λεπτῶν ἀνάνδρων τὸ πλεον καὶ ἀνύμφων οἶκον*, bis Theseus sie bezwang und gewann. Denn nachher liebte sie den Theseus, was Euripides auch von Iole mit den Worten *ὅπως τε Βάκχαν* andeuten zu wollen scheint. Zu beachten ist auch der Umstand, daß die Amazonenfabel mit den attischen Kulte der Artemis in Zusammenhang gestanden zu haben scheint. (Daß die Namen der Amazone, Antiope und seltener Hippolyte, wechseln, kommt nicht in Betracht; vgl. Plut. Thes. 28. 29; Diodor IV 16; Pausan. I 2, 1; Athen. XIII 4; Hypothesis zum Hippolyt des Euripides; Preller 'Griech. Myth.'<sup>4</sup> 320. 321.) Die Meinung Deianiras, Sophokl. Trach. 536 *κόρην γάρ, οἶμαι δ' οὐκέτι, ἀλλ' ἐξευγμένην*, kann als die einer Eifersüchtigen nicht in Betracht kommen und enthält auch nichts über die Willigkeit der Iole, *ξεύνησθαι*. Die ganze Rede Deianiras deutet indessen auf eine Willigkeit, wenn auch eine aus dem Widerstreben gegen den Gewaltigen erst später entstandene Liebe zu ihm.

In 549. 550 haben libri *ἀπειρεσίαν*. Ich vermute dann *δρομάδ' ἂν αἶδαν*. Dem Überziehen des *ν'* (vgl. *a-t-il*) entsprach in der Partitur des Euripides die Abteilung der in Synapheia stehenden Kola *ΔΡΟΜΑΔΑ | ΝΑΙΔΑΝ*; vgl. Leutsch, Philol. Anzeiger 1882, No. 7, S. 417. Darans entstanden *ναῖδαν* und die andern Lesarten. Vielleicht dachte einer an Sophokl. Trach. 855 *Θεὸν νόμφαν ἄγαγες ἀπ' αἰπεινᾶς τάνδ' Οἰχάλλας αἰχμῇ*. Das *τοκάδα* in 569 reimt sich auf *δρομάδ' ἄ-*. Zum Sinn ist zu vergleichen auch Eurip. Suppl. 990ff.

προσέβαν δρομάς ἐξ ἐμῶν οἰκῶν ἐμβαλυσσάμενη, ἐς Ἴλιδαν καταλύσουσ' ἔμμοχθον βλοτον. Evadne will sich in den Scheiterhaufen ihres Gatten stürzen, ins Flammenthor des Hades. Zwar ist ἐς nicht genau = ἄν'. Dies ist = nach — hin, doch bei Dichtern auch = in — umher; Krüger 'Dial. Synt.' § 68, 20, A. 3; 21, A. 3. Der Zusatz ὅπως τε βάκχαν | σὺν αἵματι σὺν καπνῷ läßt nicht daran denken, daß Iole sich von der äußern Stadtmauer auf den Hades zu hinabstürzen will, sondern daran, daß sie wie eine Bakchantin durch die morderfüllte, rauchende Stadt stürzt, um hinaus zu gelangen, was sie endlich zu dem Sprung von der Stadtmauer hinab führt. Wir haben uns dabei an die wilden Orgien des leidenden Bakchus bei Fackelglanz zu erinnern, bei denen Tiere und Menschen getötet wurden und Männer nicht sein durften. Ἴλιδον βάκχος, βάκχα heißt ein Mensch, der von einer mit Mord zusammenhängenden Raserei befallen ist. So faßt auch Preller den Charakter Ioles als von Widerstreben gegen Aphrodite zu leidenschaftlicher Liebe übergehend, 'Gr. Myth.' II 255; vgl. Diodor IV 31.

Zu ἄλγυα steht ξεύξας' sc. αὐτήν in Gegensatz. Dann folgen die Gegensätze zu λέκτρων ἀνάνδρων τὸ πρὶν (sc. οὔσαν) καὶ ἀνύμφων οἰκῶν. Von diesen Gegensätzen ist der erste, ἀπειρεσίαν, negativ; das Scholion giebt dies positiv durch ταχεῖαν wieder, ταχεῖαν δρομάδα νύμφην. Das Adjektiv ἀπειρεσίος findet sich von grenzenloser Menge, Fläche, Feindschaft, Schönheit, Drangsal; an unserer Stelle steht es in besonderm Gegensatz zu dem Sich in den Grenzen der λέκτρα und οἶκοι halten. Der zweite Gegensatz ist positiv, δρομάδ' ἄν' ἄλδαν. Beides zusammen ist Apposition; ἐξέδωκεν die πόλιν in Ōchalia . . . als eine maßlose δρομάς, substantiviert = Rennende, substantivisch = Rennerin; vgl. Pollux VII 203 aus den Musen des Phrynichus ὃ κάπραινα καὶ περιπολὶς καὶ δρομάς.

Zu diesem ganzen Gedanken paßt die Lesart ναῖδα nicht; denn Nymphen flüchten wohl vor Panen und Satyrn in Wäldern und Fluren, sind aber nicht in brennenden Städten. Ebenso wenig paßt die Konjekture εἰρεσίᾳ. Denn wenn man es vom Rudern eines Schiffes versteht, so paßt dieser Gedanke hier nicht, weil Iole nicht aus Ōchalia sofort bei der Erstürmung weggeschifft wird, sondern dies erst später geschieht; das von Kalkmann a. a. O. p. 11 aus Soph. Trach. 656 zitierte πολύκαπον ὄχημα ναός, des Schiffes des Herakles, handelt gar nicht von Ioles Herführung zu Schiff, die schon geschehen ist, sondern von Herakles' erhoffter, gewünschter, noch späterer Rückkehr zu Deianira nach Trachis von dem Ōchalia auf Euböa, von wo er die Iole voraufgesandt hatte. Wenn man aber εἰρεσίᾳ auf den Sprung von der Mauer und das κολπωθῆναι beziehen will (Barthold), so paßt εἰρεσίᾳ, durch Rudern, doch nicht zu dem segelartigen Aufblähen eines Gewandes durch den Wind, und die dabei angezogene Vergleichung mit dem Rudern der Flügel eines fliegenden κύκνος hilft nicht, weil Iole doch nicht ihr aufgebauschtes Gewand flügelartig rudern auf und ab bewegt, vgl. Kalkmann a. a. O. p. 11, not. 1.

Die Konjekture οἰκῶν ἄπ' hat zwar in der oben angeführten Stelle der Supplices des Euripides an ἐξ ἐμῶν οἰκῶν eine Analogie; die libri jedoch

ziehen *ἀπ'* übereinstimmend zu *εἰσελάν*, indem alle *ἀπειρεσίαν* haben. Wollte man das Scholion zu unserer Stelle, 549, geltend machen, *ἀποξεύξασα δὲ καὶ ἀποχωρίσασα τῶν οἴκων*, so wäre wohl nicht ein Hyperbaton und eine unmittelbare Verbindung von *ἀπ'* mit *οἴκων*, sondern eine Tmesis *ξεύξασ' ἀπ'* = *ἀποξεύξασα* anzunehmen. Dabei geht der Gegensatz des Gedankens, *ξεύξασ'* — *πῶλον ἄζυγα*, verloren; und eine sprachliche Analogie für diesen Gebrauch von *ἀποξεύξασα* findet sich sonst auch nicht, außer Maneth. *Ἀποτελ. rec. Koechly* III 85 *Κυθήρη . . . . δύνουσα κατὰ περὶ λέκτρα γυναικῶν* ἢ γὰρ ἀποξεύγνυσσι συνεύων κ. τ. λ., welche Stelle immerhin eine gewisse Sinnverwandtschaft mit der unsrigen hat und daher auf eine verwandte Deutung und Lesarten in ihr hindeuten könnte. Auf *εἰσελᾶ* deutet in diesem Scholion selbst nichts; zu 550 heisst es freilich gleich nachher in A B *νύμφην περὶ τὰ νάματα σκιρτῶσαν*; allein das giebt doch kein Analogon zum *σκιρτᾶν ἐπὶ νῶτα θαλάσσης*, II. XX 228, wenn es auch in dem Gedanken des Scholiasten sich mit dem *πῶλον* 546 durch das *πῶλον* II. XX 225 verknüpft haben mag. Hat aber das Scholion trotz der Lesart der libri *ἀπειρεσίαν* doch ein *ἀπ'* und *εἰσελᾶ* oder *εἰσελάν*, dies als *abstrac-tum pro concreto* das Rudern = das Schiff (Passow), gedacht, so hat es eben Falsches vermutet oder in einem Exemplar sonst vorgefunden.

553: *ἔξεδωκεν B C, ἔδωκεν ceteri*. Die Responsion entscheidet gegen die *ceteri*.

554: *τλάμον sive τλᾶμον libri*. *Heathius correxit τλάμων*; richtig, indem auch alles sonst in der Betastrophe nominativisch ist, wie in der Alphaantistrophe, während die Alphastrophe und die Betaantistrophe vokativisch beginnen, nominativisch fortführen und enden. „O! der Unglückliche *ὕμεναλῶν*.“

557. 558: *libri οἶον ἂν Κύπρις*.

562: *libri κατεύνασε*. — Statt *οἶα* der Handschriften Monk *οἶα*, coll. Soph. Trach. 105 *οἶά τιν' ἄθλιον ὄρνιν*. Ich führe noch an Eurip. Hel. 187 *νύμφα τις οἶα Νατς* und Aesch. Agam. 1137. 1141 Wecklein [1101. 4 G. Hermann] *οἶά τις ξουθὰ . . . . ἀηδῶν*. Barthold sagt: sinngemässer und grammatisch richtiger scheint *οἶα* zu sein, da sich die Vergleichung nicht sowohl auf die Ähnlichkeit der verglichenen Subjekte, resp. ihrer appositionellen Bestimmungen bezieht, als vielmehr auf die Ähnlichkeit ihrer Thätigkeit. Das plötzliche, stofsweise Hin und Her von einem zum andern ist der Vergleichungspunkt, was die Biene überhaupt thut. Sonst hat die Biene ganz verschiedene Eigenschaften: vgl. vorher *δεινὰ* (fem. sing.) *γὰρ πάντα γ' ἐπιπινεῖ*, Theocr. III 15 sqq. Ahrens [= 12 sqq. Vulg.]: *αἰθε γενόμην | ἂ βομβεῦσα μέλισσα καὶ ἐς τέον ἄντρον ἰκοίμην | τὸν κισσὸν διαδύς καὶ τὰν πτέριν, ἃ τυ πυκάσδει*, dagegen bei Simonides Amorginus, Bergk 'Poet. lyr. Gr.', Ed. II, 7, 83 ff. wird aus der Biene das gute Weib geschaffen, welches *ἀφροδισίους λόγους* meidet; bei Eurip. Hipp. 77 ist *μέλισσα* nach dem Scholion M *ψυχή: καὶ ψυχὴ ἀθάνατος καὶ αἰὲ θάλλουσα· αἱ γὰρ ἀκήρατοι ψυχαὶ ἀνθοῦσιν αἰὲ*. A. *ἡ ἀγνότης, καθαρότης, ψυχὴ*. B; vgl. Kalkmann 'De Hippol. Eurip.' p. 8.

Gesamtzahl und Vertellung der Zeiten im allgemeinen. Die Ge-



samtzahl der Zeiten im 2. Stasimon beträgt 480; in den Strophen 126 + 114, in den Antistrophen 126 + 114 = 240 + 240 = 480.

Bei dieser Zählung ist *σεβίζομεν* und *ἑρόν* wie *γλυκίσαν* in *ultima* durch Position lang genommen; *κατεύνασε* nach 1377 *διὰ τ' εὐνάσαι* ∪ \_ \_ ∪, *καπνῷ* und *πότμῳ* ∪ \_ gemessen (vgl. Westphal 'Griech. Matrik'<sup>2</sup>, 1868, S. 83); *τὸ πρὶν* ∪ \_ . So brauchen die Tragiker *τό* in *τὸ πρὶν* in der Arsis immer; Euripides im Trimeter Suppl. 425; Rhesus 475; Fragm. Ddf.: Archelaus 230, 7; Melanippe ἡ δεσμῶτις 494, 1; Sthenebōa 666, 2; in Anapästēn Hercul. fur. 444; in einem Chor Alkest. 977. Dies sind nach Barthold sämtliche Stellen bei Euripides. In der Thesis braucht Sophokles *τό* 1 mal lang, Antigone 612.

Die 126 und 114 fasse ich nicht als 130—4 und 110 + 4, sondern als 120 + 6 und 120—6 auf, da zu der großen *ταραχὴ* des Inhalts die stärkeren *παρὰλλαγαι* passen. Dazu kommt orchestisch der Umstand, daß die beiden Stoichen, die auf je 20 stehen, von 8 um je 12 entfernt stehen; dies spricht dafür, die beiden Stoichen thematisch je 2 mal diesen Raum hin und her, d. i. je 2 mal je 2 × 12 schreiten zu lassen (s. u.).

Jede Strophe hat X Kola.

In der Alphastrophe liegen sie klar vor und sind daher in der Alphaantistrophe analog vorhanden.

Die Gliederung durch den Sinn ist in der Strophe die in V und V Kola, Bitte an Eros und Begründung davon; indem von den ersten V Kola III die Anrede, II die Bitte, von den letzten V Kola II einen Demonstrativsatz, III den dazu gehörigen Relativsatz enthalten.

In der Antistrophe aber sprechen die mittleren IV Kola aus, daß der gewaltige Eros nicht verehrt wird, die vorhergehenden und folgenden III, was davon die Folge ist, daß unsere Verehrung der andern (*instar omnium* sind Zeus' und Phöbus' Verehrung genannt) vergeblich ist, daß Eros Unheil über Unheil anrichtet. Vgl. übrigens unten.

Untersuchen wir jetzt die Betastrophen.

In der Betaantistrophe enthalten die ersten IV eine Aufforderung an die Zeugen von dem Thun der Kypris, die letzten VI das, was sie bezeugen können. Diese VI sind durch 2 *γάρ* in IV und II gegliedert, die das Faktum und das Allgemeine angeben. Von dem ersten Satz aber, der die Anrede an die Zeugen giebt, sprechen II Kola vokativisch deren Namen aus. Wenn wir nun auch das übrige in II Kola teilen könnten, so hätten wir, wie im ganzen 1. Stasimon und in Alpha des 2. Stasimons, auch in der Betaantistrophe X. Das ist möglich; in dem Wort *οἶον* kann Synapheia stattfinden, so daß das eine Kolon, das erste, als Doehmius, das andere, das zweite, als Jonikus *a maiore*, ∪ \_ ∪ ∪ für ∪ \_ ∪ ∪, und Spondeus, katalektischer päonischer *πούς*, aufgefaßt wird.

Gliedere ich nun demgemäß auch die Betastrophe in X Kola; von denen *καὶ ἀνύμων οἶκον*, ∪ ∪ \_ \_ , \_ \_ , das vierte ist. Die IV ersten, wie die IV in der Mitte der Alphaantistrophe, nicht in II und II durch den Sinn scharf geschieden, handeln von dem frühern, die VI letzten von dem

spättern Geschick der Iole. Diese VI sind in V und I gegliedert, indem gemäß dem ἀπειρεσίαν der erste Teil von V über das πείρας hinausgeht; zu Grunde liegt ideell eine Teilung in IV und II.

So haben wir also in jeder Strophe, wie im 1. Stasimon, X Kola.

Verteile ich diese an 10 Choreuten, so erhält durchschnittlich jeder von den 480 Zeiten und Engen 48; von den XL Kola aber IV, folglich in jedem Kolon 12.

Verteilung der Zeiten und Kola an die einzelnen Choreuten. Eine Verteilung, wobei jeder Choreut die thematischen 48 erhält, ist nicht ausführbar. Maßgebend ist bei der Verteilung der Gedanke des Arrhythmischen, aus den Grenzen des Maßes heraus Schreitenden gewesen.

Die ταραχή wird dadurch veranschaulicht, daß je 1 Paar größere, 1 Paar kleinere Wege schreitet, sowohl in den Strophen als in den Antistrophen; während Γ<sup>2</sup> und Γ<sup>3</sup> die thematische Größe 48 innehalten. Indem dann alle am Ende ihrer Wege bis zum 3. Stasimon stehen bleiben, steht die ταραχή dem Zuschauer dauernd vor Augen.

In der Zahl der Kola findet aber keine solche παραλλαγή im ganzen statt, weil die Zahl der gemachten Wege nur im Gedächtnis festgehalten werden kann. Jeder Choreut schreitet IV Wege im ganzen. Doch wird die ταραχή auch hier im einzelnen dadurch ausgedrückt, daß zwischen Wegen in den Strophen und zwischen Wegen in den Antistrophen beiderseits im einzelnen παραλλαγαί stattfinden.

Darzustellen ist also ein Maßloses, das sich nicht in den Grenzen hält. Dieser Gedanke ist am schärfsten in ἀπειρεσίαν ausgedrückt. Dem Choreuten daher, welcher Betaastrophe V schreitet, sind noch 3 Kola zu geben, die zusammen mit diesem V ein bedeutendes Plus über 48 geben. Nicht jeder einzelne der IV Wege braucht über 12 zu haben, zusammen aber müssen die IV dieses Choreuten bestimmt über das Maß, über 48, hinausgehen. Zunächst bietet sich das Kolon dar, welches überhaupt das längste in den Strophen ist und 17 mißt, Beta IX. Sodann wird es passend sein, um den Gegensatz recht scharf zum Ausdruck zu bringen, demselben Choreuten, der das ξεύξασ' ἐξέδωκεν darstellt, auch das Kolon zu geben, worin der Gegensatz dazu ausgesprochen ist, d. i. Beta II, worin πῶλον ἄζυγα steht. Freilich mißt dies nur 11; doch geben Beta II, V, IX mit 11, 14, 17 zusammen schon 42, d. i. 6 über 3  $\times$  12 = 36. Wir haben auf diese Weise III Kola in Beta; das IV. werden wir in Alpha suchen, und zwar dort unter den langen Kolen. Die 3 längsten sind II, III, IV mit je 16. Welches ist zu wählen? Die 3 in der Betaastrophe zusammengestellten respondieren mit Kolen der Antistrophe im Verhältnis von 11, 14, 17: 11, 14, 18.

Wenn nun kein besonderer Grund vorliegt, in der Responson dem antistoichischen Choreuten andere Kola in der Antistrophe als in der Strophe zu geben, so ist zunächst bei der unmittelbaren Responson der Kola zu bleiben. Welchen Grund hätte es sonst, diese betreffenden Kola der Regel nach gleich oder doch fast gleich groß zu machen? Auf symmetrische

Orchesis ist ja alles berechnet. Diese Symmetrie läßt aber ferner hier in der *ταραχή* eine herrschende Ruhe, in der gestörten Ordnung ein Ebenmaß der Störungen erwarten. Das wird erreicht, wenn die Gesamtgrößen der je 4 von 1 Choreuten zu tanzenden Wege in den Antistrophen denen in den Strophen gleich sind.

Da II. V. IX in Beta (s. o.) mit 42: 43 im ganzen respondieren, so suche ich in Alpha ein viertes Kolon, welches in  $\alpha$  1 mehr als in  $a$  hat. Das einzige der Art ist IV mit 16. 15. So erhalte ich für den Choreuten dieser 4 Wege 58. 58.

Die Iole wird am besten von einem Choreuten agiert, der an dem einen Ende des Stoichos steht und so den weitesten Weg machen kann, teils nach dem andern Ende hinüber, teils auch an seinem Ende noch hinaus aus der Grenze. Also von A oder E. Von diesen beiden aber ist wieder E der geeignetere zur Agierung der Iole, weil er weiter als A von seinem Nachbarchoreuten, weiter von  $\Delta$  als A von B, und somit weiter von den übrigen 4 als Einheit gedachten Choreuten absteht. Gelegentlich agiert auch A, ja ein anderer Choreut, das Allgemeine des Gedankens.

An E gebe ich demnach die Kola Alpha IV und Beta II, V, IX.

Zu den  $58 = 48 + 10$  suche ich die Ausgleichung von  $48 - 10 = 38$ . Die IV Kola hiervon müssen kurze sein. Kypris *ἔξιδωνεν* Iole aus ihren *οἴκοις* durch die brennende Stadt hindurch dem Herakles. Diese beiden Personen bilden ein Paar. Ebenso die Zahlen 58 und  $38 +$  und  $- 10$ . E soll weit nach der andern Seite hinüber; dort ist A. Und diese beiden Choreuten bilden als die beiden äußersten, an den beiden Seiten, ein Paar. So gebe ich analog die 38 an A, wie die 58 an E gegeben sind. Dem Sinn nach schließt sich auf der strophischen Seite in Alpha V an IV, in Beta III, IV an I, II an, lauter kurze Kola, von 10, 8, 10 Zeiten. Ihnen respondieren antistrophisch 10, 8, 9. Im ganzen sind das 28: 27. Um also die Zahlen 38: 38 zu erhalten, muß das vierte Kolon strophisch 10, antistrophisch 11 messen; das thut nur Beta VII. Somit erhält A in Alpha IV, in Beta III, IV, VII.

Im 1. Stasimon fiel das erste Kolon, Alpha I, an A. Im 2. ist dies nach dem eben Erörterten nicht der Fall. Ich versuche es mit dem Nächstliegenden und gebe es an B. Sehen wir weiter.

Das strophische Kolon II wird am besten durch einen Weg ausgedrückt, worin der ihn Schreitende einem andern Choreuten vor die Augen tritt und welcher den süßen Liebreiz in die Seele einführt. Dazu bietet sich der Umstand dar, daß B allein hinausgeschritten ist und vor den übrigen 4 Mitchoireuten steht. Dies wird indessen erst dann recht deutlich, wenn er ihnen entgegensteht, also am Ende des gemachten Weges I umgekehrt ist. Dazu muß dieser thematisch kürzer als die 14 des Kolons I sein. Dies deutet auf die Durchschnittszahl 12 aller Kola, und wenn wir damit zusammenbringen, daß von der Reihe 20 bis zur Reihe 8 eine Entfernung von 12 ist, so werden wir darauf geleitet, die Richtung des ersten Weges von B und die des nun auf ihn zuschreiten sollenden Choreuten und so die

aller ersten Wege thematisch und in der Variation als von 20 nach 8 gehend und bei Verlängerung von da zurückgehend anzunehmen. Am besten aber eignet sich für den beabsichtigten Ausdruck wieder ein Nachbarchoreut von B, der ihm nahe vor die Augen tritt, also A oder Γ. Von diesen beiden steht A zwar auf 20 um 1 näher als Γ bei B. Nach dem früher Auseinandergesetzten aber agieren E und A die Iole und den Herakles, diejenigen, in deren Seele der süße Reiz eingeführt wird; II dagegen fällt der Person des Eros, des εἰσάγων, und daher einem andern Choreuten als E und A zu. Es ist somit II an Γ zu geben.

Der Choreut von III nun ἐπιστρατεύεται. Zu bekriegen ist der Choreut, der in II bekriegt wird, dem die γλυνεῖα χάρις in die ψυχὰ eingeführt wird. Dies ist A, dem B vor Augen trat. Nun schreitet er angreifend auf ihn los. Ist der Durchschnitt der Wege 12 (s. o.), so wird er auf 20 wieder umkehren und nach der Mitte schreiten, da III 16 misst. Somit fällt III, wie I, an B.

Die ersten 5 Kola von Alpha sind so, I und III an B, II an Γ, IV an E, V an A gegeben. E und A hatten je drei Kola in Beta erhalten, sollten also noch je eins in Alpha haben, das ihnen in IV. V gegeben ist. Dann bleiben noch die 3 Choreuten BΓΔ für die zweiten 5 Kola in Alpha übrig. Γ und Δ haben noch keins, B hat schon II in Alpha erhalten; es ist also besonders auf erstere Rücksicht zu nehmen. Es stehen nun VI, VII nicht in Synapheia, indem OYT nicht als οὐτ', sondern als οὐ τ', nicht als 1, sondern als 2 Worte gilt; dies wird die Orchesis bestätigen (s. u.). Inhaltlich aber geben sie 2 verschiedene βέλη an; passend fallen sie also nicht an 1, sondern an 2 verschiedene Choreuten. VIII, IX, X aber handeln zwar von 1 Geschofs, sind aber inhaltlich so gegliedert, daß VIII das Objekt akkusativisch, IX und X das Prädikat und Subjekt nominativisch enthalten; auch diese drei Kola fallen daher passend an 2 verschiedene Choreuten. Wir haben nun in Beta schon je drei an E und A gegeben; dieselben haben auch in Alpha schon von den ersten fünf je eins, nämlich IV und V, erhalten. Diese beiden Choreuten E und A haben mithin schon ihre je vier Wege und kommen nicht mehr in Betracht. In Beta sind folglich nachher noch vier Kola übrig zu verteilen, welche an BΓΔ fallen müssen, wenn jeder von diesen überhaupt ein Kolon in Beta erhalten soll; was denn doch der Symmetrie zu entsprechen scheint. Diese können nur zu eins, eins, zwei verteilt werden, denn andere Teilungen von vier Kolen bei drei in Betracht kommenden Choreuten giebt es nicht. Die Choreuten BΓΔ müssen also ihrerseits in Alpha nach Obigem noch 3 und 2 Kola haben, welche zusammen die zweiten 5 in Alpha ausmachen. B hat schon zwei, Γ eins, Δ dagegen keins. Diese zweiten 5 sind in 2 und 3 gegliedert. Nun hat B schon sonst 2 in Alpha und kann hier nicht noch 3 erhalten, wenn er nicht 5, mehr als jeder soll, als 4, bekommen soll; auch nicht 2, denn dann bekäme er seine vier alle in Alpha und würde von Beta ganz ausgeschlossen. Die fünf in Alpha aber, VI, VII, VIII, IX, X, sind eben (s. o.) inhaltsgemäß in zwei und drei zu gliedern, so daß nicht eins da-

von für sich genommen und an B gegeben werden kann. B erhält folglich keins davon, sondern  $\Gamma$  und  $\Delta$  erhalten sie, und zwar  $\Gamma$  zwei,  $\Delta$  drei. Denn  $\Gamma$  hat sonst schon 1 in  $\alpha$ , nämlich II, und 1 in  $\beta$ , nämlich I. Die Untergliederung der zwei in eins und eins, der drei in eins und zwei führt darauf, in jeder dieser kleinsten Gruppen auch  $\Gamma$  und  $\Delta$  wechseln zu lassen. Machen nun die eins und eins zwei, die eins und zwei drei, und soll  $\Gamma$  noch zwei in Alpha haben, so sind die eins und eins, VI und VIII, an  $\Gamma$  zu geben, die andern drei an  $\Delta$ . Eben der angenehmen Abwechslung wegen gebe ich denn so VI an  $\Gamma$ , VII an  $\Delta$ , VIII an  $\Gamma$  und nicht VIII, IX, X an denselben, an  $\Delta$ . Das bewirkt auch, daß  $\Delta$ , der allein noch auf 20 steht, in seinem ersten Wege als einem Wege der Durchschnittsgröße von 12 Engen gerade bis 8 kommt; worüber unten weiter.

Zu verteilen sind endlich noch in Beta I, VI, VIII und X.

VIII und X stehen am Schluß, von Beta, analog wie I und III in Alpha, am Anfang. Gebe ich auch sie an B, so erhält dieser strophisch  $14 + 16 + 10 + 12 = 52$ , denen antistrophisch  $15 + 16 + 10 + 11 = 52$  respondieren.

Zu diesen  $52 = 48 + 4$  sind dann  $44 = 48 - 4$  zu suchen, als Ausgleichung. Diese geben Alpha VII, IX, X nebst Beta VI mit  $12 + 11 + 9$  nebst  $12 = 13 + 9 + 10$  nebst  $12 = 44$ : 44.

Dann bleiben für  $\Gamma$  in Alpha II, VI und VIII, in Beta I mit  $16 + 9 + 13$  nebst  $10 = 16 + 9 + 13$  nebst  $10 = 48$ : 48, in genauer Responion jedes Kolons.

So gleichen sich nun aus E und A mit 58 und  $38 = 48 + 10$  und  $48 - 10$ ; B und  $\Delta$  mit 52 und  $44 = 48 + 4$  und  $48 - 4$ ; beiderseits: während  $\Gamma$ , der Hegemon, beiderseits, die ursprünglichen 48 festhält.

Am Ende seiner 4 Wege kommt  $\Gamma$  auf die Reihe 20 zurück. Daß gerade diese so bestimmt bezeichnet bleibe, ist auch deshalb zweckmäßig (siehe sonst oben), weil sie in ihrer Verlängerung nach dem Logeion (s. u.) die Grenzreihe für die Antistrophe des 1. Kommos dort sein soll.

So nehmen dann zuletzt ein:  $\Gamma$  eine Einzelstellung auf 20, B  $\Delta$  und E A Paarstellungen je auf 16 und 10.

Die Alphastrophe. I: *Ἐως Ἐως, ὃς κατ' ὀμμάτων*. Die Anrede an Eros erklärt sich am besten, wenn man sich vorstellt, daß eine kleine Bildsäule von ihm neben derjenigen der Kypris stand. Damit B sich in III angreifend auf A zu bewegen kann und auf ihn stößt, auch den weitesten Seitenschritt nach Eros hin richtet, lasse ich B den ersten, engen Schritt seitwärts mit Bangen von Eros weg, den zweiten, weiten, auf ihn zu und den dritten, engen, wieder mit Bangen von ihm weg thun, so daß B zuletzt wieder auf seine Ausgangsreihe nach  $\iota\delta$  10 kommt.

II: *στάσεις πόθου, εἰσάγων γλυκεῖαν*.  $\Gamma$  richtet erst seine Gebärde nach Eros, dann, nach der Umkehr von 8, nach A, der *ψυχά*, der Eros die *γλυκεῖαν*  $\chi$ . *εἰσάγει*.

III: *ψυχῇ χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ*. (Vgl. Plat. Symp. 175 E.) B trifft bei  $\pi$  mit einem gebrochenen Schritt auf A, indem er mit dem Fuß die

von diesem besetzte  $\chi\omega\rho\alpha$   $\epsilon\beta$  20 eben berührt und erschrocken von ihm, der den gewaltigen Herakles darstellt, rückwärts nach 19 zurückweicht, sich umkehrt und bis 14  $\epsilon\beta$  kommt.

IV:  $\mu\eta\ \mu\omicron\iota\ \kappa\omicron\tau\epsilon\ \sigma\acute{\omicron}\nu\ \kappa\alpha\kappa\tilde{\omega}\ \phi\alpha\upsilon\epsilon\iota\gamma\varsigma$ . E schreitet auf Eros zu mit lebhaft abwehrender Gebärde und dann von  $\gamma$  rückwärts ebenso bis  $\kappa\delta$  12, wo er parallel neben  $\Gamma$  auf  $\epsilon\eta$  steht.

V:  $\mu\eta\delta'\ \acute{\alpha}\rho\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\lambda\theta\omicron\iota\varsigma$ . A, den B arrhythmisch angegriffen, wünscht, daß Eros ihm niemals arrhythmisch komme. B weicht ihm schnell nach der Seite aus, wohl nach der von Eros abgelegenen, also vom Logeion abgelegenen; und A kommt bis  $\epsilon\beta$  10.

VI:  $\omicron\tilde{\upsilon}\ \tau\epsilon\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \pi\upsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma\ \omicron\tilde{\upsilon}$ .  $\Gamma$  soll die Reihe 20 festhalten, dauernd für Phädra im folgenden mittleren Teil des 1. Kommos bezeichnen; derselbe Zweck führt darauf, ihn zuletzt die dem Logeion am nächsten liegende  $\chi\omega\rho\alpha$  des Stoichos auf 20, also  $\kappa\delta$ , einnehmen zu lassen. Ich führe ihn daher sofort deutlich da hinüber. Die letzte Silbe ist eine gebrochene. Das Geschofs ist nicht so kräftig wie das des Eros; die Katalexis deutet an, daß es nicht bis ans Ziel trifft, zurückbleibt. Des Blitzes,  $\pi\upsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$ , der Weg ist gezackt. Auch Gebärde ahmt es nach.

VII:  $\tau'\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\rho\omega\upsilon\omicron\varsigma\ \acute{\iota}\pi\acute{\epsilon}\rho\tau\epsilon\rho\omicron\upsilon\ \beta\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ . Das Geschofs der Gestirne durchmisst geradeaus den ganzen Weg von 20 bis 8; aber darüber hinaus kommt es nicht. VII steht mit VI nicht in Synapheia; vgl. in der Betaantistrophe IX und X; unten V. 1269. 1270 = II und III im 5. Stasimon. Leutsch im Philol. Anz. 1882, Nr. 7, S. 417; Rofsbach und Westphal 'Mus. K.' III 1<sup>3</sup>, S. 134. 135. Ein Beispiel für die Zuziehung von  $\delta'$  zum Folgenden Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 197, § 11:  $\omicron\tilde{\upsilon}\kappa\ \acute{\epsilon}\theta\acute{\epsilon}\iota\ \lambda\omega\ \pi\lambda\omicron\upsilon\ \tau\acute{\epsilon}\iota\nu\ \omicron\tilde{\upsilon}\ \delta'\ \acute{\epsilon}\tilde{\upsilon}\chi\omicron\mu\alpha\iota$ .

VIII:  $\omicron\iota\omicron\nu\ \tau\acute{\omicron}\ \tau\acute{\alpha}\varsigma\ \acute{\Lambda}\phi\rho\omicron\delta\acute{\iota}\tau\alpha\varsigma$ . Auch dies Geschofs geht geradeaus, weiter als das der Sterne, indem es 1 mehr fliegt, und  $\Gamma$  von 8 zurückkehrt. Neben E, der Iole vorstellt, die Eros' Pfeil trifft, macht  $\Gamma$  Halt, auf der Reihe 10, worauf A steht, der den ebenfalls von diesem Pfeil getroffenen Herakles agiert.

IX:  $\acute{\iota}\eta\sigma\iota\nu\ \acute{\epsilon}\kappa\ \chi\epsilon\iota\rho\tilde{\omega}\nu$ . BA stehen auf der Seite des Theatrons,  $\Gamma$  E auf der des Logeions. Letzteren schließt sich  $\Delta$  an, die Iole mit dem Pfeil zu treffen.

X:  $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma\ ,\ \delta\ \acute{\Delta}\iota\omicron\varsigma\ \pi\alpha\acute{\iota}\varsigma$ .  $\Delta$  stellt sich unmittelbar neben E, diesen treffend, zuletzt auf ihn zu tretend.

Die Alphaantistrophe. I:  $\acute{\Lambda}\lambda\lambda\omega\varsigma\ \acute{\epsilon}\lambda\lambda\omega\varsigma\ \pi\alpha\rho\acute{\alpha}\ \tau'\ \acute{\Lambda}\lambda\phi\epsilon\tilde{\omega}$ . Die Silben  $\lambda\omega\varsigma\ \lambda\omega\varsigma$  reimen sich mit  $\rho\omega\varsigma\ \rho\omega\varsigma$  in der Strophe, was dann besonders hervortritt, wenn man in diesen Silben die Baseis der beiden zusammengesetzten  $\pi\acute{\omicron}\delta\epsilon\varsigma$ , des Bakchius und Antibakchius, die ihrer stärkern Teilfüße, sieht,  $\cup = \cup$  und  $\cup = \cup$ . Es soll also etwas ganz Vergebliches ausgedrückt werden, was kräftig dadurch geschieht, daß B seine Reihe  $\iota\delta$  mit einem weiten Schritt verläßt und mit einem weiten dahin zurückkehrt,  $\acute{\epsilon}\lambda$  und  $\lambda\omega\varsigma$  beim zweiten  $\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omega\varsigma$ . Das Opfern geschieht  $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}\ \tau'\ \acute{\Lambda}\lambda\phi\epsilon\tilde{\omega}$ ; orchestisch schreitet B diese 3 Worte hin und her neben  $\epsilon\beta$ , der Reihe von A, auf  $\epsilon\gamma$ .

II: *Φόβον τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις*. Dies schreitet Γ auf der Mittelreihe des Stoichos. Die pythischen *τέραμνα* sind im Mittelpunkt der Welt.

III: *βοῦταν φόνον Ἑλλάς αἰ' ἀέξει*. Diesen Weg schreitet Β auf der andern Seite von *ιβ*, auf *ια*. Es wird an beiden Seiten des Flusses geschlachtet. Hin und her schreitet er, auf *ιγ* von 10 nach 8 und von 8 nach 11, auf *ια* von 13 nach 20 und von 20 nach 13.

IV: *Ἔρωτα δὲ τὸν τύραννον ἀνδρῶν*. (Zum Gedanken vgl. Plat. Sympos. 189 E, wenn auch nicht mit der folgenden Begründung *πέρθοντα*.) Damit E am Ende des Weges einen gebrochenen Schritt thut, wird der erste weite des Jonikus zu einem engen verkürzt; was in Beta IX sein ausgleichendes Plus erhält. Seine Gebärden richtet E an den zerstörenden, *πέρθοντα*, Eros.

V: *τὸν τὰς Ἀφροδίτας*. A weist nach Aphrodite hinüber und bleibt auch wie Γ in der Strophe mit *Ἀφροδίτας* auf 10 stehen.

VI: *φιλιτάων θαλάμων*. Eros wohnt in den *φιλιταὶοι θαλάμοι* Aphrodites. Nach 20 *κδ* zu, wo er seinen *θάλαμος* hat, geht die Bewegung von Γ, die auf 19 *κγ* dicht daneben mit einem gebrochenen Schritt endigt.

VII: *κληδοῦχον οὐ σεβίζομεν*. Δ schreitet von 20, der Reihe der *θάλαμοι*, geradewegs fort. Auch er schließt mit einem gebrochenen Schritt.

VIII: *πέρθοντα καὶ διὰ πάσας*. Γ bricht durch alle Grenzen hinaus und stellt sich, zurückkehrend, dicht vor E, den er angreift. Die beiden Gruppen AB und ΓE bilden eine hübsche Parallele, diese auf 10, 11 jene erst auf 10, 11, jetzt auf 10, 13 und auf *ιβ ιγ, κε κδ*.

IX: *ἰόντα συμφορᾶς*. Δ schreitet im Innern hindurch und nähert sich dabei E, dem Sterblichen.

X: *θανοῖς ὅταν ἔλθῃ*. Endlich kommt Δ von der andern Seite her auf E zu, der nun zwischen Γ und Δ steht.

Analog wie auf der strophischen Seite stehen jetzt auf der antistrophischen AB gegenüber ΓE Δ, nur in etwas variiert Stellung je bei einander.

Die Betastrophe. I: *τὰν μὲν Οἰχάλια*. „Die *πῶλος* fürwahr in *Öchalia*“ (nicht nach Krüger 'Att. Synt.' § 50, 5, 3, sondern 'Dial. Synt.' § 46, 2, 1). Mit *τὰν* zeigt Γ wohl nach einem Bild von *Öchalia* und *Iole* auf der Periakte. Er nimmt die Grenzstellung auf 20 ein (s. o.).

II: *πῶλον ἄζυγα λέκτρων*. „Ungejochte Füllenstute“. Um auszudrücken, daß sie ungejocht ist, des Lagers unteilhaftig ist, geht der ganze Weg von E außerhalb des Raums vor der Stoichosreihe von *κδ* bis *ιβ*. Entsprechend der metrischen Isolierung des *λέκτρων* vom Vorhergehenden in II und von dem übrigen Satzteil in III, IV, wendet sich E mit einem gebrochenen Schritt auf 20 *κζ* um und nähert sich dem Ort, wo sie früher in den *λέκτρα* war. Bei der konsonantischen Masse von *κτρ*, die von der Zunge schwer zu überwinden ist (vgl. K. E. A. Schmidt 'Beiträge zur Geschichte der Grammatik des Griech. u. Lat.', 1859, S. 172), paßt es gerade gut zu dem Charakter dieser *λέκτρα* hier, daß der gebrochene Schritt bei *κτρ* stattfindet.

III: *ἀνάνδρων τὸ πρὶν*. Gegenüber macht auch A einen gebrochenen

Schritt sofort, auf 8  $\iota\alpha$ , wobei dann gleich  $\nu\delta\rho$  etwas an  $\kappa\tau\rho$  anklingt, in dem zu  $\lambda\epsilon\kappa\tau\rho\omega\upsilon$  gehörigen Adjektiv  $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\nu\delta\rho\omega\upsilon$ . Mit  $\pi\rho\acute{\iota}\nu$  tritt er neben B, den Gedanken des künftigen  $\xi\epsilon\upsilon\chi\alpha\sigma'$  auf dieser Reihe  $\iota\beta$  schon andeutend, ohne länger zu verweilen. Dann schreitet er auf  $\iota\gamma$ , auf der andern Seite, von  $\iota\beta$ , wieder zurück, nachdem er innerhalb der  $\acute{\alpha}\nu\acute{\nu}\mu\phi\omega\upsilon$   $\omicron\iota\kappa\omega\upsilon$ \*) gewesen. Indem  $\delta\rho\omega\upsilon$  nach  $\theta$  geschritten wird, wie gegenüber  $\tau\acute{\alpha}\nu$  bis  $\kappa\zeta$  kam, erhält der Tanzraum in dieser Richtung eine Ausdehnung von  $\theta$  bis  $\kappa\zeta$  = 19 Engen. Quertüber hat er analog 20. 1. 20.

IV:  $\kappa\alpha\iota$   $\acute{\alpha}\nu\acute{\nu}\mu\phi\omega\upsilon$   $\omicron\iota\kappa\omega\upsilon$ . Der Jonikus  $\acute{\alpha}\pi\delta$   $\mu\epsilon\lambda\iota\zeta\omicron\nu\omicron\varsigma$  ist ungewöhnlich gebaut (vgl. G. Hermann 'El. doctr. metr.', 1816, p. 449), in Responsion mit  $\omicron\nu$  &  $\text{Κύρις}$   $\xi\rho\alpha\iota$   $\cup - \cup \cup$ ,  $\cup -$ . Iole ist widerspenstig gegen die Natur der Liebe. A kommt, nachdem er wieder mit B auf  $\iota\beta$  zusammengestossen ist, zuletzt auf seine Reihe  $\iota\beta$  und seinen Platz  $\iota\beta$  10 zurück, wohin nachher E herüberkommen soll.

V. VI:  $\xi\epsilon\upsilon\chi\alpha\sigma'$   $\acute{\alpha}\pi\epsilon\iota\rho\epsilon\sigma\iota\alpha\nu$   $\delta\rho\omicron\mu\acute{\alpha}\delta'$   $\acute{\alpha}-\nu'$   $\acute{\alpha}\delta\alpha\nu$   $\theta\rho\omega\varsigma$   $\tau\epsilon$   $\beta\acute{\alpha}\nu\chi\alpha\nu$ . Das Kolon V hat kein  $\pi\epsilon\acute{\iota}\rho\alpha\varsigma$ , sondern steht mit VI in Synapheia. So folgen sich ununterbrochen 4 hemiolische  $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$ , denen ein Vorschrift vorausgeht, ein Nachschritt nachfolgt. Die vielen Seitenschritte entsprechen der höchsten Anregung. Deshalb ist auch V nicht als jambisches Dimetron (Christ 'Metrik'<sup>2</sup>, 1879, S. 105) zu nehmen; ebenso VI nicht als  $\acute{\alpha}\nu\alpha\kappa\lambda\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$  (Susemihl, N. J. 107. Bd. S. 293), so dafs etwa bei der ersten Hälfte von  $\pi\omega\varsigma$  der Choreut gewaltsam den Leib zurückbeugte, um sich im Lauf zu hemmen, bei der zweiten betonten (— aus  $\cup \cup$ ) dann diese Hemmung wieder überwunden würde. Beide Wege zusammen bilden einen grofsen mafslosen Weg durch den Raum hin. Mit  $\xi\epsilon\upsilon\chi\alpha\sigma'$  tritt E jochend dicht  $\Delta$ , umeilt dann diesen, kehrt auf 8 vor ihm um, eilt mit  $\mu\acute{\alpha}\delta'$  & unmittelbar an ihm auf der andern Seite vorbei. Dann übernimmt  $\Delta$ , ohne Seitenschritt, weil in Synapheia, den Weg und eilt mit

\*) Schon im 1. Stasimon fanden sich  $\omicron\iota\kappa\omega\upsilon$ ,  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$ ,  $\sigma\upsilon\nu\omicron\iota\kappa\epsilon\acute{\iota}\nu$  so gebraucht, dafs eine Anspielung auf technische Namen orchestischer Stellen und Stellungen zu geschehen schien; und soeben, in Antistrophe  $\alpha'$  VI, deutete auch  $\theta\alpha\lambda\acute{\alpha}\mu\omega\upsilon$  darauf, wozu nun hier in Strophe  $\beta'$  IV wieder  $\omicron\iota\kappa\omega\upsilon$  kommt.  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$  hiefsen wohl die einem Choreuten in einem Tanze gehörigen Ausgangsplätze zusammen, etwa die einzelnen auch  $\omicron\iota\kappa\omicron\iota$ , und darunter der mafsgebende mittelste jedes  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$  etwa der  $\theta\acute{\alpha}\lambda\alpha\mu\omicron\varsigma$ . Auch die Trieren liegen in  $\nu\epsilon\acute{o}\sigma\omicron\iota\kappa\omicron\iota$  und der unterste Schiffsraum in den Trieren hiefs  $\theta\acute{\alpha}\lambda\alpha\mu\omicron\varsigma$ . Bei jambischer Aufstellung des Stoichos waren etwa 1, 4, 7, 10, 13 die  $\theta\acute{\alpha}\lambda\alpha\mu\omicron\iota$ , und von den in den Zwischenräumen befindlichen je 2 Plätzen,  $\chi\acute{o}\rho\alpha\iota$ , nämlich 2. 3, 5. 6, 8. 9, 11. 12, gehörten der nächste 2 und 12 zu 1 und 13, die beiden umgebenden nächsten 3 und 5 zu 4, 6 und 8 zu 7, 9 und 11 zu 10. Bei den Byzantinern bezeichnet  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$  in der Metrik eine gröfsere Art von Hymnus, vgl. *stanza*. Ein kleinerer  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$  aber hiefs  $\kappa\omicron\nu\tau\acute{\alpha}\kappa\iota\omicron\nu$  s.  $\kappa\omicron\nu\tau\acute{\alpha}\kappa\iota\omicron\nu$ , sic dictus ab adi.  $\kappa\omicron\nu\tau\acute{o}\varsigma$  = *parvus*, Steph. Par. v.  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$  p. 1797, v.  $\kappa\omicron\nu\tau\acute{\alpha}\kappa\iota\omicron\nu$  p. 1807. Bei  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$  nun findet sich im Steph. Par. l. c. p. 1797 v.  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$  das Bild  $\acute{\alpha}\gamma\gamma\epsilon\lambda\omicron\varsigma$   $\pi\rho\omega\tau\omicron\sigma\tau\acute{\alpha}\tau\eta\varsigma$  =  $\pi\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma$   $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$  von einem gröfseren  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$ , einem der  $\kappa\delta'$  nach der Zahl des Alphabets; und Sophocles 'A Glossary of later and Byzantine Greek' v.  $\kappa\omicron\nu\tau\acute{\alpha}\kappa\iota\omicron\nu$  zitiert Balsam. ad Concl. Laod. 15  $\tau\omicron\upsilon\varsigma$   $\chi\omicron\rho\omicron\sigma\tau\acute{\alpha}\tau\alpha\varsigma$   $\tau\acute{\alpha}\nu$   $\kappa\omicron\nu\tau\acute{\alpha}\kappa\iota\omicron\nu$ . Vielleicht stehen diese Bezeichnungen noch in Beziehung zu einem älteren Zusammenhang von Metrik und Orchestik. Auch die metrischen termini  $\chi\acute{o}\rho\alpha$  und *scandere* deuten noch auf räumlichen, orchestischen Zusammenhang.



lauter weiten Schritten durch dem choreutenleeren Raum bis 16  $\epsilon\epsilon$ . Das erste Satzglied des Akkusativs geht bis  $\acute{\alpha}\delta\alpha\nu$  und an die Grenze 8, und dann geht es in bakchantischen Schritten weit hindurch nach 16  $\epsilon\epsilon$ . Es ist schon ein annäherndes  $\acute{\epsilon}\nu\delta\omicron\theta\eta\nu\alpha\iota$ ; während aber nachher E unmittelbar neben A kommt, kommt jetzt  $\Delta$  erst auf die zweite Reihe neben B.

VII:  $\sigma\acute{\upsilon}\nu \alpha\lambda\mu\alpha\tau\iota, \sigma\acute{\upsilon}\nu \kappa\alpha\pi\nu\tilde{\nu}\phi$ . Dies respondiert ionisch mit  $\nu\mu\phi\epsilon\nu\sigma\alpha\mu\acute{\epsilon}$ , wie in Alpha X  $\text{Ἐως ὃ Δι}$  mit  $\theta\nu\alpha\tau\omicron\iota\varsigma \theta\tau\alpha\nu$ , IV  $\mu\acute{\eta} \mu\omicron\lambda \nu\omicron\tau\epsilon$  mit  $\text{Ἐρωτα δέ}$ , in Beta IV  $\kappa\alpha\iota \acute{\alpha}\nu\omicron\mu\phi\omega\nu$  mit  $\omicron\n \acute{\alpha} \text{Κύπρις}$ . Mit  $\alpha\lambda'$  schreitet A wieder, wie in Alpha V auch auf  $\iota\beta$  über B, auch auf 14  $\iota\beta$ , weg und bis 8 und von da zurück auch bis 10, auf welcher  $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$  er auch zu Anfang von der Betaastrophe stand.

VIII:  $\phi\omicron\n\iota\omicron\iota\varsigma \theta' \delta\mu\epsilon\nu\alpha\iota\omicron\iota\varsigma$ . Die Darstellung des Mordens wird fortgesetzt. B schreitet dicht um A herum, über die  $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ , wohin E nun soll,  $\epsilon\gamma$  10, mit seinen  $\delta\mu\epsilon\nu\alpha\iota\omicron\iota\varsigma$ , und bildet mit  $\Delta$  eine Pforte, durch die nun E hindurch soll.

IX:  $\text{Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν}$ . Der Weg ist in 2 Teile geteilt, den Dochmius und das übrige; angedeutet durch einen kurzen Rückschritt nach der Seite bei  $\text{Κύπρις}$  von  $\iota\varsigma$  nach  $\iota\zeta$ . Nur dieser Seitenschritt ist eng in dem Wege; er geschieht nach der Reihe, die durch  $A^1 B^1 \Delta^1 E^1$  deutlich bezeichnet ist.

X:  $\tilde{\omega} \tau\acute{\lambda}\alpha\mu\omega\nu \delta\mu\epsilon\nu\alpha\iota\omega\nu$ . Umgekehrt schreitet nun B zwischen E und  $\Delta$  durch, nach 16  $\epsilon\gamma$ . Es stehen die Hymenäensängerin und die Freundin des Bräutigams,  $\Delta$  und B, neben einander hinter dem Bräutigam und der Braut, A und E.

Die gerade Reihe des strophischen Stoichos ist so durch eine große  $\tau\alpha\rho\alpha\chi\acute{\eta}$  zerstört.  $\Gamma$  steht auf der Logeionseite allein,  $AEB\Delta$  stehen auf der Theaterseite zusammen.

Die Betaantistrophe. I:  $\tilde{\omega} \Theta\acute{\eta}\beta\alpha\varsigma \iota\epsilon\rho\acute{\omicron}\nu$ . Zuerst nimmt wieder  $\Gamma$  analog wie in der Betaastrophe die feste Grenzstellung auf 20  $\kappa\delta$  ein.

II:  $\tau\epsilon\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma, \tilde{\omega} \sigma\acute{\omicron}\lambda\mu\alpha \text{Ἰφίτας}$ . E stellt sich neben  $\Gamma$ , dichter, als in der Strophe der Fall war, mit ihm ein Paar bildend. Ein gebrochener Schritt findet nicht statt, da Dirke nicht in einem Widerstreben gebrochen werden soll, wie Iole, sondern nur Zeugin davon ist.

III, IV:  $\sigma\nu\nu\epsilon\lambda\kappa\alpha\iota\tau' \acute{\alpha}\nu \omicron\tilde{\iota}\nu \acute{\alpha} \text{Κύπρις ἔρπει}$ . Dem Hauptzeugenpaar,  $E\Gamma$ , zugewandt, schreitet A erst rückwärts, wendet sich mit der Gebärde auch an  $\Delta$  und dann vorwärts an B —  $\sigma\nu\nu\epsilon\lambda\kappa\alpha\iota\tau'$  heisst es zu  $E\Gamma$  zuerst —, bei ihm vorbei und wieder auf ihn zurück. Der Inhalt ist mehr das Bezeugte als das Zeugen, daher auf 20 und 8 gebrochene Schritte geschehen.

V:  $\beta\rho\omicron\n\tau\acute{\alpha} \gamma\acute{\alpha}\rho \acute{\alpha}\mu\phi\iota\pi\acute{\upsilon}\rho\omega \tau\omicron\kappa\acute{\alpha}\delta\alpha$ . Mit  $\acute{\alpha}\mu\phi\iota\pi\acute{\upsilon}\rho\omega$  umschreitet E, mit einem gebrochenen Schritt auf 8,  $\Delta$ , der jetzt die  $\tau\omicron\kappa\acute{\alpha}\delta\alpha$  bedeutet, und stellt sich neben ihn.

VI:  $\tau\acute{\alpha}\nu \text{Διογόνειο Βάκχου}$ .  $\Delta$ , die  $\tau\omicron\kappa\acute{\alpha}\varsigma$ , eilt nach der Gegend von A hinüber; dieser stellt Zeus vor, mit dessen Donner Kypris sie umflamte und dem sie den Bakchus gebären soll.

VII: *νυμφευσαμένην πότμῳ*. A, jetzt Semele agierend, schreitet nach ihrer Endchora 10 ιβ, wo sie sich vermählt.

VIII: *φονίῳ κατεύνασε*. B schreitet bei A dicht vorbei, ihn wie angreifend, und stellt sich zwischen A und Δ, um fast eine Reihe mit ihnen zu bilden.

IX: *δεινὰ γὰρ πάντα γ' ἐπιπνεῖ, μέλισσα*. Vgl. Wilamowitz 'Herakles' I S. 25 Anm. Nunmehr macht E den großen Weg ganz wie in der Strophe, und bei πάν die Verkürzung in Alpha IV bei "E ausgleichend. Überall, bei ΔBA, stürmt E heran. Bei ἐπιπνεῖ mag man sich daran erinnern, daß die Alten die Blitze für πνεύματα ansahen und daß so in diesem Wort ἐπιπνεῖ ein Nachklang von βροντῇ ἀμφιπύρῳ ist.

X: *δ' οἷά τις πεπότηται*. B fliegt um Δ herum und stellt sich ihm zur Seite auf ιγ 16. Synapheia findet zwischen IX und X nicht statt. Man darf nicht μέλισσα' δ' in IX setzen; ein κῶλον, μέτρον braucht weder mit einem Satz, noch mit einem präpositiven Wort anzufangen. Kypris verlangt nach dem Honig aus allen Blumen und Blüten, und führt auch den Stachel, wenn man sie stört (Wilamowitz: „sie führt der Biene gleich den Honig und den Stachel“).

• **Thema und Variation des Metrums.** Die thematische Durchschnittszahl der χρόνοι ist 12, die der βάσεις δ' in jedem Kolon.

Über die 12 s. o. Die thematischen δ' kommen heraus, wenn man in Alpha V anapästisch und VIII als jambisch, in der παραλλαγή mit Anapäst in der zweiten Syzygie, faßt. Beide Male handelt es sich darum, Ἀφροδίτας nicht ∪ ∪ = ∪, sondern ∪ ∪ ∪, ∪ aufzufassen; womit dann in V strophisch ρυθμός, in VIII antistrophisch διά respondiert. Dem auszu-drückenden Gedanken des Gegensatzes entspricht es, daß in Alpha V Anapäste in Gegenbewegung steigend an die Stelle der bisherigen sinkenden Joniker in II, III, IV treten.

Alle Kola lassen sich durch παραλλαγαί auf je δ' zurückführen, mit Ausnahme des anapästischen Alpha V, welches, durch 2 Zeiten mehr auf 12 gebracht, anapästisch doch nur γ' haben kann. Diese γ' in diesem V sind also thematisch, schon eine παραλλαγή der Durchschnittszahl im Thema, eine erste, thematische παραλλαγή. Ihnen muß eine andere solche entsprechen, und diese Ausgleicheung giebt Alpha IV. Bilden wir aber dies aus 2 ionica archiogenia, so erhalten wir auch nur δ', = ∪ ∪ ∪, = ∪ ∪ ∪ oder = ∪ ∪ ∪, = ∪ ∪ ∪; wir müssen hier also noch etwas zusetzen, um noch 1 βάσις mehr zu erhalten. Das kann jedoch nur 1 Zeit sein; denn + 2 in IV würden 2 minus in V verlangen, so daß hier nur 10 blieben, die nicht 3 anapästische βάσεις tragen könnten. Somit kommen wir thematisch auf ∪ ∪ ∪ ∪, = ∪ ∪ ∪ ∪, = und ∪ ∪, ∪ ∪ ∪, ∪ ∪, 13 und 11, ε' und γ'. Es entspricht dies dem inhaltlichen Gedanken der Arrhythmie in diesen Kolen und der Rücksicht auf E und A.

Die Art und die Gliederung der thematischen Metra und der mit ihnen vorgenommenen παραλλαγαί ergibt sich, nachdem man ihre Größe als Durchschnittszahl im allgemeinen gewonnen hat, teils aus dem μέτρον selbst,





Der thematische Bau des Metrums ist in Alpha wie in Beta hemiolisch, dort in 2 Hälften, so daß das Ganze isisch ist, hier in dem Ganzen.

In Alpha sind die Hälften I—V und VI—X je in sich hemiolisch. Die zweite schließt mit Jon. a mai. und Päon in X und beginnt mit Päon und Jon. a min. in VI. Dazwischen in der Mitte der zweiten Hälfte schließen sich an X, vorher, 2 jambische Dimeter, IX. VIII, und an VI, nachher, 1 jambischer Dimeter, VII. Die erste Hälfte aber von Alpha hat in der Mitte 2 jonische Dimeter a mai., die sich an I, nachher, anschließen, und 1 jonischen (hyperkat.) Dimeter a mai., der sich an V, vorher, anschließt. I besteht aus Päon und jambischer Syzygie. So ist alles bisher in antithetischer Symmetrie geordnet, II. III und IV jonisch a mai. gegen VII und VIII. IX jambisch; X jonisch a mai. und päonisch gegen I päonisch und jambisch. Und so sollte man schließlich auch, wie in der zweiten Hälfte VI mit Päonisch und Jonisch a min. gegen X mit Jonisch a mai. und Päonisch antithetisch sich verhält, so gegen I mit Päonisch und Jambisch in V Jambisch und Päonisch erwarten. Allein hier ist, dem Sinn gemäß, arrhythmisch ein anapästisches Kolon anstatt des aus Jambisch und Päonisch zusammenzusetzenden gebraucht. — Daß I eine jambische *ἐντάσμος* im Thema hat, folgt aus weiterer Symmetrie mit Beta (s. u.).

In Beta ist das Ganze hemiolisch in die Hauptperioden I—IV und V—X gegliedert, welche sich in die 4 Unterperioden I. II, III. IV und V—VIII (V. VI und VII. VIII), IX. X zerlegen. Die 2 einzelnen Rhythmen von I sind in V. VI, die von II in VII. VIII verdoppelt, die von III. IV in IX. X wiederholt. Dies giebt das hemiolische Verhältnis 1. 1, 1. 1 und 1. 1, 1. 1 zu 2. 2, 2. 2 und 1. 1, 1. 1 d. i. 8 zu 8 + 4, 8. 12. I besteht aus 2 Päonen und V. VI aus 2 > 2 Päonen zwischen Vor- und Nachschritt; II aus Joniker a mai. und Päon und VII aus 2 Jonikern a mai., VIII aus 2 Päonen mit Vorschrift. Die 3 Beischritte in V. VI und VIII sind lang und validieren, der in V und VIII als Verdoppelung der zum Kretikus in I und IV polyschematistisch hinzugekommenen Kürze, der in VI als Verdoppelung der in der *indifferens* am Schluß von I durch *longa pro brevi* zum 3. Päon hinzugekommenen Kürze. Dann besteht III und so IX aus Dochmius und hyperkatalektischem Jambus, IV. und so X aus Joniker a mai. und Päon. Die Verdoppelung des Kretikus und 3. Päons in I ist in V. VI durch Kretikus, 3. Päon; 3. Päon, Kretikus antithetisch geschehen. Bei der Wahl des schließenden Päons in VIII ist auf eine Ähnlichung an den in X Bedacht genommen.

Vergleiche ich die Päone in den Anfangs- und Schlufskolen der beiden Hauptperioden von Beta I—IV und V—X und von Alpha I—V und VI—X! Die letzte von Alpha und die erste von Beta haben in diesen Kolen je — — — — —, jene in VI und X, diese in I und IV. Die letzte von Beta hat — — — — —. So wäre letztes auch in der ersten von Alpha zu erwarten. Diese aber ist arrhythmisch, dem Inhalt gemäß. Sie hat in α I — — — — —, und so wäre in α IV — — — — — statt des Anapästischen zu denken, wenn der Gesamtchiasmus der 4 Hauptperioden in der Art der

Päone durchgeführt sein sollte. Dieser ist aber schon in der Stellung gebrochen, die dann  $\alpha \cup \alpha$  in I,  $\cup \alpha \alpha$  in IV sein müßte. So ist in IV nicht  $\alpha \alpha \alpha$ , sondern  $\alpha \alpha \alpha$  zu denken. Unregelmäßig ist ferner, daß in a I  $\alpha \cup \alpha$  steht. Dem lasse ich  $\alpha \alpha \alpha$  in IV als zu denkenden, beseitigten Päon entsprechen, so daß in IV wie in I die Responsion ungenau wäre, wenn in  $\alpha$  IV  $\alpha \alpha \alpha$ , in a I  $\cup \alpha \alpha$  beibehalten wäre.

Das  $\eta$  und  $\alpha$  in Beta I  $\mu\eta\nu$ ,  $\Theta\eta$  und X  $\tau\acute{\alpha}\alpha$ ,  $\acute{\alpha}$  ( $\omicron\acute{\alpha}\tau'$ ) scheint absichtlich; ich denke mir beides in der Arsis höher als die vorhergehenden und folgenden Silben komponiert.

Diese im Metrum gegebene Ordnung ist durch Sinn und Satz chiastisch durchwirkt, variiert.

In a und b schließt sich der Sinn an das Metrum genau an. In  $\alpha$  sind 2 Sätze von je 5 Kolen. Die 1. U.-P. ist Anrede des Eros, die 2. U.-P. Bitte an ihn, nicht mit Unheil zu kommen. Die 3. U.-P. nennt 2 Geschosse, von denen jedes kein  $\acute{\omicron}\pi\acute{\epsilon}\rho\epsilon\tau\epsilon\sigma\upsilon\nu$  ist, die 4. U.-P. das  $\acute{\omicron}\pi\acute{\epsilon}\rho\epsilon\tau\epsilon\sigma\upsilon\nu$ , das Eros entsendet. (Diese Kraft seines Geschosses ist orchestisch im Gegensatz zu jenen beiden dadurch ausgedrückt, daß der Choreut am Ende von VIII von der Grenze noch zurückkehrt, sein Weg länger als bis zur Grenze ist, während der von VII sich in ihr hält;  $\omicron\iota\upsilon\nu$ , wie es das der Aphrodita ist, ein  $\acute{\omicron}\pi\acute{\epsilon}\rho\epsilon\tau\epsilon\sigma\upsilon\nu$ . S. u.) So ist dabei die antithetische Analogie der beiden Hälften festgehalten, daß die 1. und 4. U.-P. von Eros mit Namensnennung handeln, die 2. und 3. mit  $\mu\eta$  und  $\omicron\upsilon$  korrespondieren. In b enthält die 1. U.-P. die namentlichen Anreden, 2, analog dem Doppelten  $\epsilon\pi\omega\varsigma$  in der 1. U.-P. von  $\alpha$ , welche 2 eigentlich auch eine Einheit bezeichnen; die 2. U.-P. sodann enthält, wie die 2. in  $\alpha$ , das, was der Chor zu den Angeredeten sagt (dem  $\sigma\upsilon\nu$  in  $\sigma\upsilon\nu\epsilon\lambda\pi\alpha\upsilon\tau'$  entspricht die Synapheia von III. IV). Die 3. und 4. U.-P. endlich enthalten jene das ausgeführte Beispiel, diese die allgemeine Sentenz.

In a und  $\beta$  dagegen schließt sich der Sinn nicht genau an das thematische Metrum an. In a sind in der 1. U.-P. die Götterverehrungen beim Alpheos und bei Pytho angegeben, dagegen ist in der 2. und 3. in einem sie zusammennehmenden Satze gesagt, daß wir den Eros nicht verehren, und diesem Satze schließt sich die 4. U.-P. mit einer appositionellen Ausführung des Objekts in jenen beiden,  $\epsilon\pi\omega\tau\alpha$ , an. So bildet dieser Satz von 7 Kolen ein epitritisches Ganzes von 4 und 3 Kolen. Ihm steht die 1. U.-P. mit 3 davon gesonderten Kolen gegenüber, so daß wir für a als Ganzes die Sinngliederung von 3 zu 7 (4. 3) Kolen erhalten. Ich will auch diese Gliederung kurz eine epitritische nennen. In  $\beta$  sind die beiden Hauptperioden überdies scharf getrennt geblieben und ist die hemiolische Ordnung des Ganzen, der Strophe, durch den Sinn nicht verändert. In ihnen aber sind die Grenzen der Unterperioden nicht scharf innegehalten. Der Genitiv von der 2. U.-P. wird schon in der 1. mit  $\lambda\acute{\epsilon}\pi\tau\omega\nu$  begonnen. Die 3. U.-P. andererseits greift in die 4. mit dem Kolon IX über das  $\pi\epsilon\iota\sigma\alpha\varsigma$  hinein.

Bezeichne ich nun die Systeme, worin sich der Sinn dem Metrum genau anschließt, mit a, diejenigen aber, worin er die Gliederung desselben nicht

inhält, mit b, so bilden die Systeme  $\alpha a \beta b$  den Chiasmus  $a b b a$  durch den Sinn.

Die Lebhaftigkeit der Rhythmen ist in  $\beta b$  gegen  $\alpha a$  gesteigert, indem in  $\alpha a$  kein Dochmius vorkommt, wogegen in  $\beta b$  je 2 sich finden, und in  $\alpha a$  das Thema je 3, in  $\beta b$  das Thema je 11, die Variation je 12 Pöone enthält.

Die *παράλληλοι* der *βάσεις* sind diese. In Alpha haben I. II. III je  $+\alpha'$ , VIII. IX. X je  $\div\alpha'$ . VI. VII sind *ἀπαράλλατοι*. IV. V haben schon thematisch  $+\alpha'$  und  $\div\alpha'$ , zu welchem  $\div\alpha'$  des Themas von V noch  $\div\alpha'$  in der Variation von V hinzukommt. Das Kolon V dient so zur Verbindung von Alpha und Beta, indem, wie angegeben, ein ferneres  $\div\alpha'$  in Alpha V in der Variation durch ein  $+\alpha'$  der Variation von V in Beta seine Ausgleichung erhält. Innerhalb Beta zählt daher V als ein *ἀπαράλλατος*. So sind denn in Beta die 1. und 3. U.-P., I. II und V. VI, VII. VIII *ἀπαράλλατοι* mit  $\delta'$ .  $\delta'$  und  $\delta'$  ( $\varepsilon' \div\alpha'$ )  $\delta'$ .  $\delta'$ .  $\delta'$ . Dagegen haben III. IV und IX. X, die 2. und 4. U.-P.,  $\gamma'$ .  $\gamma'$  und  $\varepsilon'$ .  $\delta'$ , d. i.  $\div\alpha'$ ,  $\div\alpha'$  und  $+\beta' = \overline{+} 0 = \div\beta' + \beta'$ .

Die Verteilung der Kola an die Choreuten (s. o.) geschah etwa in folgender Art. Nachdem A das 1. Stasimon begonnen hatte, erhielt nun B Alpha I. Ihm ward  $\Gamma$  in II zur Seite gestellt, damit dieses Paar dem A angreifend entgegenträte; und dann ward III wieder an B gegeben, damit er A angriffe. B erhielt analog am Schluß seiner Wege die letzte und drittletzte Stelle,  $\beta$  X und VIII. Diese 4 Kola maßen 14, 16, 10, 12, zusammen die für B erforderte Zahl  $52 = 48 + 4$  und  $\varepsilon'$ ,  $\varepsilon'$ ,  $\delta'$ ,  $\delta'$ , zusammen  $\varepsilon\eta' = \varepsilon' + \beta'$  in der Variation. Im Hinblick darauf, daß Herakles und Iole durch E und A, die am weitesten von einander entfernten Choreuten, darzustellen seien, wurden nun  $\alpha$  IV und V an diese gegeben, indem in diesen beiden Kolen der Wunsch ausgedrückt ist, daß jener, der von Eros Gestachelte, nicht zu dieser komme. Daß er aber dennoch sich mit ihr verbindet, indem sie ihm zustürzt, sagt  $\beta$  V. Wenn nun  $\alpha$  V, das abwehrende Kolon, von A getanzt ward, so ward die *ξυσίς* dadurch ausgedrückt, daß  $\beta$  V an E fiel. Im allgemeinen sollte im 3. Stasimon *ταραχή* ausgedrückt werden, Zerstörung der ruhigen Ordnung, Abweichung von ihr. Es galt daher zunächst diese regelmäßige Ordnung bestimmt anzudeuten, damit die Abweichung als solche verständlich würde. Erreicht werden sollte die Aufstellung in regelmäßiger Ordnung am Ende von  $\beta$ , indem dann jeder der 5 Choreuten an seinem Ziele angelangt sein sollte. Fielen nun thematisch jedem Choreuten  $4 \times 12$  Engen und  $\delta'$  Baseis zu, so war die Reihe 20 dies zu erreichende Endziel, indem bei Innehaltung der Regel der Raum zwischen den Reihen 20 und 8 von jedem 2 mal hin und her zu durchmessen war. Diese Reihe zu bezeichnen, wurde dem Hegemon  $\Gamma$  zuerteilt; und zwar wurde ihm sogleich I in  $\beta$  als sein letzter Weg gegeben, damit alles dann sofort klar würde. In  $\alpha$  aber mußte er dann seine übrigen 3 Wege schon vorher gemacht haben. Der erste von diesen war (s. o.)  $\alpha$  II. Dieser war der erste von der Gruppe  $\alpha$  II. III, wie  $\Gamma$  in  $\beta$  der erste der 1. U.-P., I. II, war. Analog wurde in  $\alpha$  das je erste Kolon der 3. und

4. U.-P. in der 2. Hauptperiode, zwischen  $\alpha$  II und  $\beta$  I, an  $\Gamma$  gegeben, das Kolon VI und das Kolon VIII. Diese 4 Wege erhielten 16, 9, 13, 10 = 48 und  $\epsilon'$ ,  $\delta'$ ,  $\gamma'$ ,  $\delta' = \iota\epsilon'$ . Ganz ohne Ausdruck blieb aber die *ταραχή* auch bei  $\Gamma$  nicht, indem nämlich so von seinen 4 Wegen 3 in  $\alpha$  fielen, 1 in  $\beta$  fiel. Diejenige Regelmäßigkeit aber, welche in der Verteilung von 2 und 2 Wegen an jeden Choreuten in  $\alpha$  und in  $\beta$  gelegen hätte, war zur Bezeichnung schon an B gegeben, der I. III in  $\alpha$ , X. VIII in  $\beta$  erhalten hatte. Eine *ταραχή* liegt aber auch gerade in diesem Umstande, daß nicht  $\Gamma$ , der in der Mitte befindliche *ἡγεμών*, diese Verteilung von 2 und 2 bekam, sondern B, ein Seitenchoreut neben ihm im *στοῖχος*. Derjenige Choreut aber, dem ein charakteristisches Übergewicht von 3 Wegen in  $\beta$  gegen 1 Weg in  $\alpha$  vor allen andern zufiel, war E, nämlich derjenige, der die *ἀπειρεσίαν δρομάδα* agierte. Zunächst erhielt er außer  $\beta$  V (s. o.) das längste aller Kola,  $\beta$  IX, endlich wurde ihm als drittes in  $\beta$  das Kolon gegeben, worin noch ebenfalls die *πῶλος* geschildert war, das Kolon  $\beta$  II. Die Zeiten, die E bekam, waren 16, 11, 14, 17 = 58 = 48 + 10; die Baseis aber  $\epsilon'$ ,  $\delta'$ ,  $\epsilon'$ ,  $\varsigma' = \kappa' = \iota\epsilon' + \delta'$ . Wie nun aber bei  $\alpha$  IV. V eine Verknüpfung von E mit A durch  $\epsilon'$  und  $\gamma' = \delta' + \alpha'$  und  $\delta' \div \alpha'$  geschah, und wie ebenfalls  $\alpha$  V und  $\beta$  V mit ferneren  $\div \alpha'$  in  $\alpha$  V (s. o.) und  $+ \alpha'$  in  $\beta$  V (s. o.) so verknüpft wurden, daß A die Minus, E die Plus erhielt, so wurde auch bei den Baseis von E in  $\beta$  eine Verknüpfung durch sich ausgleichende *παράλλαγαί* dadurch erzielt, daß den  $\varsigma' = \delta' + \beta'$ , die E in  $\beta$  IX erhielt, in  $\beta$  III. IV  $\gamma'$  und  $\gamma'$  mit je  $\div \alpha' = \div \beta'$  entsprachen und diese an A gegeben wurden. So hatte dann A bis dahin 10, 8, 10 = 28 und  $\beta'$ ,  $\gamma'$ ,  $\gamma' = \eta'$ . Dem Plus 10 und  $\delta'$  von E gegenüber, 58 = 48 + 10, ward nun das entsprechende Minus, 38 = 48  $\div$  10 und  $\div \delta'$  gegeben. Zu der obigen 28 und  $\eta'$  kamen noch 10 und  $\delta'$  hinzu, in  $\beta$  VII. So hatten nun  $\Gamma$  in  $\alpha$ , E und A in  $\beta$  je 3, umgekehrt  $\Gamma$  in  $\alpha$  1, E und A in  $\beta$  je 1 Kolon. Zur vollen Symmetrie mußte noch 1 Choreut 3 in  $\alpha$ , 1 in  $\beta$  haben. Dieser war der einzige noch übrige,  $\Delta$ , der zur Ausgleichung mit B im ganzen 44 und  $\iota\delta'$  haben mußte, indem B 52 und  $\iota\eta'$  hatte. Er erhielt VII und IX. X in  $\alpha$  und in  $\beta$  das letzte, noch übrige, VI mit 12, 11, 9, 12 = 44 und  $\delta'$ ,  $\gamma'$ ,  $\gamma'$ ,  $\delta' = \iota\delta'$ .

Diese ganze Verteilung ist nicht als eine anzusehen, die mit fertig gegebenen Kolen, wie sie uns vorliegen, vorgenommen wurde, sondern sie geschah mit unbestimmten, d. h. noch zu variierenden Kolen, die, thematisch bestimmt, je 12 und  $\delta'$  maßen, bei der Verteilung aber erst bestimmt und sinngemäß variiert wurden, mit Rücksicht auf diese Variierung und den zu formenden Tanz, wie dieser im Obigen entwickelt worden ist.

In der ganzen *ταραχή* der Aufstellung aber, die das Endziel des Tanzes im 2. Stasimon ist, ist eine bestimmte Regel erkennbar, wonach sie geschieht. E und B gehen ebenso weit über 48 hinaus, wie A und  $\Delta$  dahinter zurückbleiben. So kommt je 1 Paar, EA und  $\Delta$ B, je auf eine und dieselbe Reihe. E und A, die Vermählten, treten dabei unmittelbar,  $\Delta$  und B, durch 1 Reihe getrennt, zusammen.



Die Wahl der Reihen für dieses Zusammentreten ist mit Rücksicht auf den folgenden mittleren Teil des 1. Kommos geschehen, dessen Gliederung sich deutlich darauf bezieht (s. o.). Es sind die Reihen 13 und 16.

Die ganze Aufstellung der Seitenstoichen giebt schließlich eine hübsche, symmetrische Einfassung für die Aufstellung des Koryphäus und der Mit-choreuten seines Stoichos im mittleren Raum.

Die Orchesis ist lebhafter als im 1. Stasimon. Daktylen fehlen, Anapäste sind wenige vorhanden, Joniker in etwas größerer Zahl, statt der Epitriten finden sich ein paar Dochmien, die im 1. Stasimon fehlten, Päone sind zahlreich in Beta.

Phädra bewegt sich während der letzten Worte des 2. Stasimons wieder auf dem Logeion. Sie stand während des ganzen Chortanzes auf  $\epsilon$  8 und lauschte angstvoll, das Gesicht von hinten im Halbprofil zeigend, nach Worten und Lauten von drinnen. Diese ertönten zuletzt vernehmlicher heraus, und bei  $\mu\epsilon\lambda\iota\sigma\sigma\alpha$  fängt sie an nach der Thür zu schreiten, um Deutlicheres zu hören. Indem sie dieselben Seitenschritte wie  $E^3$  und  $B^3$  macht, kommt sie mit  $\_ \_ \_$  von  $\epsilon$  8 nach  $\alpha$  1 bei den Worten  $\mu\epsilon\lambda\iota\sigma\sigma\alpha \delta' \omicron\lambda\acute{\alpha} \tau\epsilon\varsigma \pi\epsilon\acute{\nu}\omicron\tau\alpha\iota$ , die 15 betragen. (Siehe Phädras Tanz im mittleren Stasimon.)

Um nach der von  $\Gamma$  bezeichneten Reihe 20 und in eine gerade Aufstellung dort zu gelangen, brauchen nun A noch 10 (zu 38) und  $\Delta$  4 (zu 44) auf dem Rückwege und E noch 14 (zu 58, nämlich 2 nach der Reihe 8 vorwärts und 12 wieder von da zurück nach der Reihe 20) und B noch 20 (zu 52, nämlich 8 nach der Reihe 8 vorwärts und 12 wieder von da zurück nach der Reihe 20). Also 10, 4, 14, 20, zusammen 48.

Im folgenden, dem 3., Stasimon werden wir diese Ausgleichungen mit + 10, 4, 14, 20 auf die Weise zu erwarten haben, daß dort A,  $\Delta$ , E, B bzw. 10, 4, 14, 20 über die Durchschnittszahl von Zeiten, Engen erhalten, die dann je 1 Choreut überhaupt thematisch erhalten wird.

## 7. Der erste Kommos.

Der mittlere Teil. V. 565—600.

I	Συγῆσαι, ὦ γυναῖκες· ἐξεργάσμεθα. (565)	19	Φ
II	τί δ' ἔστι, Φαίδρα, δεινὸν ἐν δόμοισι σοῖς; 19	A <sup>3</sup> B <sup>3</sup> Γ <sup>3</sup> Δ <sup>3</sup> E <sup>3</sup> , E <sup>1</sup> Δ <sup>1</sup> Γ <sup>1</sup>	
III	ἐπίσχετ'· αὐδὴν τὴν ἔσωθεν ἐκμάθω. 19	Φ	
IV	σιγῶ· τὸ μέντοι φροῖμιον κακὸν τόδε. 19	Γ <sup>1</sup>	
V	ἰὼ μοι, αἰαῖ αἰαῖ· ** 12	Φ	
VI	ὦ δυστάλαινα τῶν ἐμῶν παθημάτων. (570)	19	Φ
VII	τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾷς λόγον; * 16	A <sup>1</sup> B <sup>1</sup>	
VIII	ἔννεπε τίς φοβεῖ σε φήμα, γύναι, * 17	A <sup>1</sup> B <sup>1</sup>	
IX	φρένας ἐπλύντος. * 7	A <sup>1</sup> B <sup>1</sup>	
X	ἀπωλόμεσθα. ταῖς δ' ἐπιστᾶσαι πύλαις (575)	19	Φ
XI	ἀκούσασθ' οἷος κέλαδος ἐν δόμοις πίτνει. 19	Φ	
XII	σὺ παρὰ κλῆθρα· σοὶ μέλει πομπίμα * 16	Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup>	
XIII	φάτις δωμάτων. * 8	Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup>	
XIV	ἔνεπε δ' ἔνεπέ μοι, * (580)	8	Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup>
XV	τί ποτ' ἔβα κακόν; * 7	Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup>	
XVI	ὁ τῆς φιλέππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ 19	Φ	
XVII	Ἰκπόλυτος, αὐλῶν δεινὰ πρόσπολον κακά. 19	Φ	
XVIII	χαρὰν μὲν κλύω, * (585)	8	A <sup>1</sup> B <sup>1</sup>
XIX	σαφεῖς δ' οὐκ ἔχω γεγωνεῖν ὄπα * 16	A <sup>1</sup> B <sup>1</sup>	
XX	διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολε σοὶ βοά. * 16	A <sup>1</sup> B <sup>1</sup>	
XXI	καὶ μὴν σαφῶς γε τὴν κακῶν προμνήστριαν, 20	Φ	
XXII	τὴν δεσπότου προδοῦσαν ἐξαυδᾷ λέχος. (590)	19	Φ
XXIII	ᾧμοι ἐγὼ κακῶν· * 9	Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup>	
XXIV	προδέδοσαι, φίλα. * 8	Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup>	
XXV	τί σοὶ μήσομαι; * 8	Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup>	
XXVI	τὰ κρυπτὰ γὰρ ἔφηγε, διὰ δ' ὄλλυσαι. * 16	Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup>	
XXVII	αἰαῖ, ἔ. **. 7	Φ	
XXVIII	πρόδοτος ἐκ φίλων. * (595)	8	A <sup>1</sup> B <sup>1</sup> Γ <sup>1</sup> Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup>
XXIX	ἀπώλεσεν μ' εἰποῦσα συμφορὰς ἐμάς, 19	Φ	
XXX	φίλως, καλῶς δ' οὐ τήνδ' ἰωμένη νόσον. 19	Φ	
XXXI	πῶς οὖν; τι δράσεις, ὦ παθοῦς' ἀμήχανα; 19	A <sup>3</sup> B <sup>3</sup> Γ <sup>3</sup> Δ <sup>3</sup> E <sup>3</sup> , A <sup>1</sup> B <sup>1</sup> Γ <sup>1</sup>	
XXXII	οὐκ οἶδα πλὴν ἔν· κατθανεῖν ὅσον τάχος 20	Φ	
XXXIII	τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον. (600)	19	Φ

Anmerkung. Die mit \* bezeichneten Verse sind dochmische Dimeter und Monometer; V ist Bakchiuss und 1. Epitrit, und XXVII 1. Epitrit; die übrigen sind jambische Trimeter.

G. Hermann sagt 'Elem. doctr. metr.', 1816, p. 741: *in qua re observandum est, syllabas finales versuum et strophicorum et anapaesticorum non iis syllabis, quae in quoque genere succedere debeant, sed iis, quae revera statim sequuntur, ab altero pronunciatae, accommodatas esse.* So ist in den dort p. 742 angeführten Beispielen Ion 229. 230  $\chi\omicron\nu$  vor  $\xi$  kurz, während es vor  $\pi\alpha\nu$  233 hätte lang sein müssen. So ist in unserem Kommos hier 597. 598  $\sigma\omicron\nu$  vor  $\pi\omega\varsigma$  lang, während es vor  $\omicron\omega\kappa$  599 kurz sein würde. Analog verhält es sich hier überall mit der Position am Ende der Kola; wofür auch die eben dadurch hier, und so in allen Chorika Hippolyta, entstehende Symmetrie zeugt.

Phädra hat 13 Trimeter. Davon haben 11 je 19 Zeiten, Trimeter XXXII aber 20, und XXI bei regelmäßiger Positionswirkung von  $\mu\nu$  in  $\pi\rho\omicron\mu\nu\eta\sigma\tau\iota\alpha\nu$  auch 20 (Westphal 'Allg. Theor. d. griech. Metrik'<sup>3</sup>, 1887, S. 107. 108). Außerdem trägt Phädra noch 2 aus Interjektionen bestehende Kola vor, V und XXVII.

Der Chor hat 3 Trimeter, II, IV und XXXI. Der auf II ( $\tau\acute{\iota}$   $\delta'$   $\xi\sigma\tau\iota$ ) folgende Trimeter Phädras, III ( $\epsilon\pi\iota\sigma\chi\epsilon\tau$ '), zeigt, daß II von mehreren Personen vorgetragen ward. Jede von diesen könnte nun das folgende  $\sigma\iota\gamma\omega$  in IV antworten; denn der Singular entscheidet nicht dagegen, vgl. 713  $\delta\mu\nu\nu\mu$  und 715  $\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\xi\alpha\theta'$ . Das unmittelbar angeschlossene  $\tau\omicron$   $\mu\acute{\epsilon}\nu\tau\omicron\iota$   $\phi\phi\omicron\lambda\mu\iota\omicron\nu$   $\kappa\alpha\theta\omicron\nu$   $\tau\omicron\delta\epsilon$  müßte dann aber doch auch von jeder vorgetragen werden; denn es fällt derselben Person zu, die  $\sigma\iota\gamma\omega$  sagt. Es deutet aber auf eine nicht ganz gewöhnliche Person, wie es jede vom Chor ist, sondern auf eine etwas bedeutendere, welche sich erlauben darf, so etwas zur Königin zu sagen. So gebe ich denn das  $\sigma\iota\gamma\omega$  und das übrige dieses Trimeters dem Koryphäus. Wer aber erhält XXXI? Dies ist im Zusammenhang der  $\delta\eta\lambda\eta\sigma\iota\varsigma$  zu erörtern, worüber nachher.

Die Dochmien des Chors bilden 2 Paare sich ausgleichender Systeme von je 5 Dochmien, die 40. 39. 40. 41 Zeiten, Engen zählen, wozu dann noch ein Einzeldochmius von 8 in XXVIII tritt.

Ich gebe, um dies der Anschaulichkeit wegen voraus zu nehmen, II an den antistrophischen, XXXI an den strophischen Halbchor, IV an den Koryphäus; die Systeme an den Stoichos des Koryphäus, und zwar die von 40. 40 an den strophischen, die von 39. 41 an den antistrophischen, d. h. auf der strophischen, antistrophischen Seite befindlichen Teil desselben; und endlich XXVIII an den ganzen Mittelstoichos.

Insofern  $\Gamma^1$  in der Mitte steht, gehört er sowohl zu den beiden Seiten des Mittelstoichos als zu den beiden Seitenstoichen.

$\Gamma^1$  spricht  $\sigma\iota\gamma\omega$ . Das thut er nur dann passend, wenn er von Phädra bei  $\sigma\eta\gamma\acute{\epsilon}\sigma\alpha\tau'$  mit gemeint war. Dies  $\sigma\eta\gamma\acute{\epsilon}\sigma\alpha\tau'$  geht auf das vorherige Singen im 2. Stasimon. Kombinieren wir dies mit der Orchesis im Stasimon, so enthält es eine Andeutung darüber, wer in dem Stasimon sang. Phädra schreitet den Trimeter I nach der antistrophischen Seite zu (s. u.). Diese Seite also ist mit der Aufforderung gemeint; und zu dieser Seite gehört der Koryphäus mit, da er  $\sigma\iota\gamma\omega$  ruft. Die andern Mitangeredeten rufen es

nicht mit (s. kurz vorher über IV); sie schweigen eben und lassen sich durch  $\Gamma^1$  bei dem *σῆϋ* u. s. w. mit vertreten. Man kann nun aber doch nicht annehmen, daß  $\Gamma^1$  bloß mit der antistrophischen und nicht auch mit der strophischen Seite, wenn sie an der Reihe war, zusammen sang. Endlich ist auch nicht angemessen, daß Phädra auf die antistrophische Seite mit ihrer Aufforderung zuschritt, wenn sie alle Choreuten damit meinte. Somit sangen die strophische und die antistrophische Seite abwechselnd im Stasimon, und zwar immer auch eben diejenige Seite, welche tanzte. Denn die antistrophische, an welche Phädra ihr *σῆϋσαι* richtet, tanzte eben vorher. Der Koryphäus aber sang mit beiden mit. Wenn also die beiden Seiten die respondierenden Teile des Stasimons repräsentierten, so repräsentierte der Koryphäus die Einheit des Ganzen; nicht als Solist, sondern als Vorsänger, da unisono gesungen ward.

Der Koryphäus tanzte aber im Stasimon nicht mit. Er dirigierte es durch seine *ἐνδόσιμα* und mußte daher stehen. Überhaupt tanzte der Mittelstoichos bei einem Stasimon nicht mit, sondern es fand ein Contretanz der beiden Seitenstoichen statt. Vgl. die auf die Zahlenverhältnisse gegründeten Ausführungen beim 1. Stasimon. Was that denn der Mittelstoichos, wenn er nicht ganz unthätig gedacht werden soll, beim Stehlied, dem *στάσιμον*? Er sang wie der Koryphäus. Und da uns das *σῆϋσαι* auf eine Teilung in eine strophische und eine antistrophische Seite führte, so ist anzunehmen, daß eben diese Teilung den Mittelstoichos betraf. Doch allein ihn?

Der Koryphäus also sang alles;  $A^1 B^1$  den strophischen,  $\Delta^1 E^1$  den antistrophischen Part. Das waren je 3 Sänger. Und die Seitenstoichen?

Auf den antistrophischen Stoichos hin richtet sich Phädras Schreiten bei dem Kolon I. Diesen also kann man bei *σῆϋσαι* nicht ausschließen.

Den jedesmaligen Tänzer eines Kolons mitsingen zu lassen, hat in der Sache keine Schwierigkeit. Das Natürliche ist ja, daß der Singende auch überhaupt agiert, was er singt, und so machen es ja auch unsere Opernsänger, die eben keineswegs regungslos sind und still stehen. Zu groß war der Part eines solchen Einzelsängers im Stasimon aber nicht; im 1. Stasimon z. B. betrug er nur je fünf Kola für den Tanz. Kamen dazu noch die übrigen je 20 strophischen oder antistrophischen, so machte das 25 für jeden aus. Der Koryphäus freilich erhielt das Doppelte, alles; das sind 50 Kola. Dafür war er aber auch der Koryphäus. In der Strophe des 1. Kommos sang und tanzte er sogar alles, 13 Kola. Hiezu kommen dann allerdings noch die übrigen Stasima, und was er in den Kommen sonst noch sang. Ist das jedoch mehr, als was ein Hauptsolist bei uns in einer großen Oper singt? Alles, was auf der Bühne gesungen und getanzt wurde, sang und tanzte er doch nicht mit. Aber auch alles das mußte er dirigieren, mußte dazu Text, Melodie, Tanz auswendig wissen; das steht doch fest. Und unsere Dirigenten leisten das auch, dirigieren Opern und Symphonien von der größten Polyphonie aus dem Kopf, wenn sie auch mit Text und Tanz wenig zu thun haben.

Der jedesmalige Tänzer also sang mit im Stehlied. Allein wie konnte

es dann ein Stehlied heißen? Er muß offenbar beim Singen Nebenperson gewesen sein. Teils was die Güte des Singens betrifft; denn wenn ihn auch die eigene Aktion durch Gemütsbewegung im Ausdruck dabei förderte, so hinderte sie ihn doch auch durch Teilung der Kräfte des Geistes und Leibes; und namentlich bei ernsteren, erhabeneren Gesängen, wie sie in älterer Zeit der Tragödie mehr vorkamen, kam es auf die Aktion, das Schreiten beim Gebärdespiel zur Erregung des Gemüts weniger an. Teils was die Menge des Tons betrifft; denn der einzelne Seitenchoreut war kein virtuoser Solist, der alles übertönte — das fiel dem Koryphäus zu —, und in der Menge der Sänger ward er nicht besonders herausgehört. Die andern 4 aber vom Seitenstoichos des jedesmaligen Tänzers, denke ich, sangen mit. Der Tänzer vertrat den ganzen Stoichos, ja, wie dieser, den ganzen Chor (z. B. V. 165 u. s. w. δι' ἑμᾶς ᾄξέν ποτε, wo die einzelne Trözenierin doch nicht bloß sich meint), wie der Koryphäus sich, einen Teil, das Ganze. Wenn Phädra *συνάσαι* rief und nach dem antistrophischen Stoichos hinschritt, so meinte sie auch diesen ganzen Stoichos.

Die stehenden Sänger gestikulierten aber auch. Von ihnen galt in den guten Zeiten nicht das [im Citat bei] Athen. XIV 25 Gesagte: *νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν, ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι σιάδην ἐσιώτες ὠρύνονται* [Ddf. III 1397], wo vorher von der *σχηματοποιία* die Rede ist, und wie man *ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων* dann nicht *ἀμέτρως*, sondern *κατὰ τὴν ὀρχησιν λέγειν* soll.

War nun aber in diesem 2. Stasimon die ganze Darstellung so, wie auseinandergesetzt ist, so war sie auch in jedem andern Stasimon, das strophisch und antistrophisch war, von derselben Art.

Ein strophisch-antistrophisches (tragisches) Stasimon, Stehlied, ward somit abwechselnd von der strophischen und antistrophischen Hälfte, zu deren jeder der Koryphäus hinzukam, also von 8 Personen vorgetragen, indem jede Hälfte das Ganze repräsentierte und aus dem jedesmaligen Seitenstoichos und den 2 zu ihm gehörigen, d. i. auf seiner Seite stehenden, Choreuten des Mittelstoichos bestand. Der Mittelstoichos tanzte überhaupt nicht dabei, von Gestikulation abgesehen. Von dem jedesmaligen Seitenstoichos tanzte und sang einer, der darin das Ganze repräsentierte. Da er aber nur einer war, so war der Charakter des Ganzen doch der eines Stehliedes, welches durch gleichzeitigen teilweisen Tanz auch dem Auge verdeutlicht wurde. Alle, auch die 7 jedesmal nicht Singenden, gestikulierten; der Koryphäus nur so weit, als es mit dem Dirigieren sich verbinden, durchs Dirigieren selbst bewirken ließ. Indem nun, denke ich, das Paar vom Mittelstoichos sich seinem Seitenstoichos zuwandte und die Choreuten von diesem auch ihre Richtung hin und her hatten, immer aber der Koryphäus sang, kamen die Kola immer dem ganzen Publikum mehr oder weniger zu Gehör. In einer Epode sangen die tanzenden Choreuten, *consistentes*, zu den Schlusssreihen des Stasimons beiderseits sich zusammenstellend.

Bei den Schlußworten des 2. Stasimons *μέλισσα | δ' οἶά τι πεπότηται* schritt Phädra von *ε* 8 nach *α* (s. o.). Von *α* aus schreitet Phädra.



mit *ἔννεπε* am besten verbürgt; in XIV ist es an zweiter Stelle metrisch unmöglich. Über die erste Stelle in XIV schwankte die Überlieferung; indem Kirchhoff 1855 über A nichts sagt, B für *ἔνεπε* anführt, sonst *ἔννεπε* angiebt, während Dindorf hier, wie VIII, *ΜΤ αὖτις* für *ἔννεπε* anführt. Dem offenbar gegensätzlich in Sinn und Laut stehenden *ἔμολεν ἔμολε σολ* in XX entspricht besser *ἔνεπε δ' ἔνεπέ μοι* in XIV, wenn auch kein *ἔμολεν ἔμολε σολ* möglich wäre. — In XVIII haben libri *ἰαχάν*. Dies ist unmöglich, da es *υ υ υ* zu lesen ist, was metrisch nicht im Dochmius angeht. Es kann aber *LAXAN* als *jächān* gefasst werden, vgl. Hartel 'Homer. Studien', 1893, III S. 19; Ficus hinter Rofsbach und Westphal<sup>3</sup> III 2, 819 und wohl trotz *Πιδ. ᾄ 1*; und da nun die Überlieferung einstimmig für *ἰαχάν* ist (denn das *γρ. ἰωάν* des Scholion B kommt dagegen nicht in Betracht), so muß man *jaχán* = *jächān* lesen und aussprechen. Selbst *ἰωάν* spricht mehr für *LAXAN* als für *AXAN*, *ἀχάν*. — In XXVI haben alle libri *τὰ κρυπτά γὰρ πέφηνε*. Zur Herstellung eines Dochmius konjiziert Seidler *τὰ κρύπτ' ἄρα πέφηνε*. Diese überhaupt seltene Form des Dochmius findet sich im Stück nur 815. 883, aber findet sich doch eben diese 2 mal im Stück, und wird gerade von Seidler für nicht zu selten gehalten, um auch durch Konjekture hergestellt zu werden. Dagegen entfernen sich *πέφηνεν τὰ κρυπτά* Monk, *τὰ κρύπτ' ἀπέφηνε* Weil, *ἐκπέφηνε* Barthold weiter vom Text. Noch näher als *ἄρα πέφηνε* scheint mir *γὰρ ἔφηνε* zu liegen, indem dabei bloß *π* als an die Stelle des Lenis und Akuts getreten, *πέφηνε* als aus *ἔφηνε* entstandene Lesart angesehen wird. Es war das *ν* vielleicht etwas vor *ἔφηνε* und etwas niedrig geschrieben. Dem Abschreiber war auch etwa das intransitive *ἔφηνε* bedenklich; wozu indessen gerade im 1. Kommos das *ἔξέφηνας* in der Strophe IX zu vergleichen ist, siehe das dort Bemerkte. Dort steht vorher *ὄλωας*, wie hier *ὄλλυσαι*. Und wie also bei letzterem Verbum die Form des Kompositums *διὰ δ' ὄλλυσαι* mit *ὄλωας* wechselt, so würde bei dem anderen Verbum das Kompositum 2. Person *ἔξέφηνας* mit dem Simplex 3. Person *ἔφηνε* wechseln. Dem Sinn nach bezeichnet der Aorist beide Male, was geschah; *ὄλωας* aber das Allgemeine: „du bist verloren“, *διὰ δ' ὄλλυσαι*: „du gehst ganz verloren“, das, was im Augenblick geschieht.

Die Gliederung in die 40. 39. 40. 41 Zeiten weist auf eine Verteilung an verschiedene Abteilungen des Mittelstoichos hin, und zwar an 2, von denen die eine die 40 + 40, die andere die 39 + 41 tanzt, indem die je 2 Choreuten parallel tanzen.

VII. VIII. IX: *τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾷς λόγον; | ἔννεπε τίς φοβεῖ σε φῆμα, γύναι, | φρένας ἐπίσυντος*. Wie das *ἐπίσινε* in III der antistrophischen Seite galt, so gilt das *ἀκούσαθ'* in XI der strophischen. Die strophische also hat vorher gesungen. Ich gebe demnach das 1. und folglich nachher das dazu gehörige 3. System an AB. Zuerst wird *τίνα θροεῖς* geradeaus, dann *εἰς αὐδάν* auf Phädra zu geschritten, 3 Weiten nach 3 Engen, gesteigert. Ich gliedere letzteres: *εἰς αὐδάν*, damit B nur während *εἰς* 1 Länge und nicht während *εἰς αὐδάν* 2 Längen hindurch hinter Γ steht

und von diesem in seinem Blick auf Phädra gehindert wird. Am Ende des 1. Dochmius stehen AB auf 3. 3.  $\kappa\epsilon$ , neben und dicht hinter  $\Gamma$  auf 1  $\kappa\zeta$ . Um ein Zusammentreffen mit  $\Delta E$ , genau gesagt von B mit  $\Delta$ , überhaupt zu vermeiden, führe ich AB und so  $\Delta E$  jedesmal, wenn sie mit einem Dochmius nach der Mitte am weitesten gelangt sind, von dieser wieder nach der Außenseite zurück; in ihren Seitenschritten. Hier zunächst wird dadurch die Scheu vor dem unbekannten Schrecklichen ausgedrückt, wonach sie Phädra fragen. Den Hauptton hat  $\beta\omicron\alpha\zeta$ , des Sinns und des sangbaren Vokals wegen. — So sind AB um  $9 + 7 = 16$  von  $\epsilon\zeta$  bis  $\lambda\gamma$  wieder auf ihre Ausgangsreihen 7. 3 gelangt.

Hier tritt ein Sinnabschnitt ein, dem eine Veränderung der Richtung entspricht. Die Bewegung geht nach der anderen Seite, nach außen herum und nach dem Ausgang zurück. Mit  $\tau\iota\varsigma$  kommen AB so weit nach außen hinüber wie vorher mit  $\delta\acute{\alpha}\nu$  nach innen. Dies ist der Zweck, der durch die Wahl der Form  $\acute{\epsilon}\nu\nu\epsilon\pi\epsilon$  erreicht wird; denn dabei entsprechen sich  $\epsilon\iota\varsigma$ ,  $\alpha\upsilon$  und  $\acute{\epsilon}\nu$ ,  $\tau\iota\varsigma$ , — und —, während bei der Form  $\acute{\epsilon}\nu\epsilon\pi\epsilon$  sich — und  $\upsilon$  — entsprechen würden,  $\epsilon\iota\varsigma$ ,  $\alpha\upsilon$  und  $\xi$ ,  $\tau\iota\varsigma$ . Die überlieferte Form  $\phi\acute{\eta}\mu\alpha$ , nicht  $\phi\acute{\alpha}\mu\alpha$ , im nächsten, 4., Dochmius macht metrisch keinen Unterschied von  $\phi\acute{\alpha}\mu\alpha$  und hat wohl den Zweck, daß die Melodie einen hohen Ton haben sollte, wofür  $\eta$  besser als  $\acute{\alpha}$  paßte. Geradeaus misst VIII  $\hat{\sim} \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   $9 + 8 = 17$ . Damit kämen AB um je 1 über die Ausgangsreihe  $\epsilon\zeta$  zurück, wenn sie alles in derselben Richtung schritten. Der Symmetrie halber, damit die Systeme je 16 von unten nach oben messen, lasse ich AB mit der 17. Enge umkehren, zuletzt also bei  $\nu\alpha\iota$  einen gebrochenen Schritt machen, der auf die Angeredete,  $\gamma\acute{\upsilon}\nu\alpha\iota$ , zuführt und dem Gefühl des  $\phi\omicron\beta\epsilon\iota$  entspricht. Seitwärts gehen die Schritte so, daß 11. 7 die Außengrenze werden (7 ist die Ausgangsreihe von A) und am Schluß das Paar in der Mitte zwischen 7 und 3, 3 und 3 (diesseits und jenseits der von  $\Delta$  besetzten Reihe 1) steht.

Auf die beiden dochmischen Dimeter folgt ein dochmischer Monometer. Jene beiden gingen, der eine nach innen, der andere nach außen herum. Den Monometer führe ich nun in der Mitte von beiden. Mit erregtem Hin und Her der Seitenschritte gelangen sie nach 7 und 3, nach  $\kappa\epsilon$ , in die Mitte von  $\epsilon\zeta$  und  $\lambda\gamma$ , Anfangs- und Endpunkt.

Diese Stellung bildet den Schluß des 1. Systems, den Halbschluß des Systempaares. Das Paar AB steht seitwärts um 2 von  $\Gamma$ , wie zu Anfang damals auf  $\epsilon\zeta$ , jetzt auf  $\kappa\epsilon$ . Das Paar  $\Delta E$  steht noch auf  $\epsilon\zeta$ , um 2 seitwärts von  $\Gamma$ , gegenüber. Nur 1 Kürze stand B auf 1  $\iota\eta$  hinter  $\Gamma$  auf 1  $\kappa\zeta$ , so daß ihm Phädra durch  $\Gamma$  nur so lange verdeckt ward, der auch nicht so nahe wie bei  $\epsilon\iota\varsigma$  vor ihm stand und bei  $\epsilon\iota\varsigma$   $\alpha\upsilon$  vor ihm gestanden hatte (s. o.).

X. XI: ἀπαλώμεσθα: ταῖς δ' ἐπιστάσαι πύλαις | ἀκούσαθ' ὅλος κέλαδος ἐν δόμοις πίνει. Phädra schreitet mit X von 1  $\iota\theta$  nach 20  $\kappa$ , indem sie den strophischen Choreuten winkt, aus ihrer entfernten Stellung in der Thymele nach der Mitte her, die Treppe herauf, zur Palastthür zu treten,



zu hören, welches Donnerwetter, welche βροντά (2. Stasimon, Betaantistrophe V βροντᾶ) es im Hause giebt, wo es einschlägt, πίνει. Nachdem sie mit dem Penthemimeres von X ἀπωλόμεσθα bis 8 gekommen ist, schreitet sie weiter auf den strophischen Stoichos zu. Ihr Winken, heraufzukommen, gilt zuerst noch denen vom Mittelstoichos, dann mehr blofs dem Seitenstoichos. Mit ἀκούσαθ' kehrt sie sich, auf 20 angelangt, plötzlich der Thür zu, woraus wohl eben ein plötzliches lautes Donnerschellen Hippolyts erschallt.

XII. XIII. XIV. XV: σὺ παρὰ κλῆθρα· σοὶ μέλει πομπήμα | φάτις δαυμάτων· | ἔνεπε δ' ἔνεπέ μοι, | τί ποτ' ἔβα κακόν. Das erste dieser Kola, der Dimeter, wird nach der Seite der angeredeten Phädra herum, die auf 1 δ steht, geschritten. Bei der Gliederung von κλῆθρα σοὶ in  $\cup$ ,  $\cup \cup$  kommt Δ dicht bei B vorbei und zwischen B und Γ durch, die mit ihr zugleich gestikulieren; es ist ein erregtes, ausdrucksvolles Gedränge. Mit φάτις δαυμάτων treten sie, rückwärts schreitend, vom Palast zurück, vor der aus ihm kommenden φάτις erschrocken. Schol. ἡ ἐκ τῶν οἰκῶν πεμπομένη βοή. Das ἔνεπε δ' ἔνεπέ μοι hat etwas Dringendes, während das ἔννεπε im 1. System die Frage eines Erschreckten ausdrückte. Daher geht jenes auf den zu, in den gedrungen wird, dieses von ihm zurück. Damit jenes so sehr wie möglich sich Phädra nähere, fasse ich es nicht als  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$ , was nur  $\cup$ ,  $\cup \cup$  als Seitenschritte gäbe, sondern als  $\cup \cup \cup \cup \cup$  aus  $\cup \cup \cup \cup \cup$ , was  $\cup \cup \cup$  giebt. So kommen Δ Ε nicht nach den Ausgangsreihen 3 und 7, sondern nach 2 und 6, stehen aufser der Reihe. Analog kommen sie in XV nur bis 6 und 10 seitwärts und stehen auch in der Richtung geradeaus nicht in der Reihe, indem sie nur bis  $\kappa \varsigma$  gelangen. Das ἔβα κακόν ist wie  $\alpha \varsigma$  λόγον in VII  $\cup \cup$  zu gliedern, worauf es auch anklingt.

Das Verschiedene in den beiden Halbschlüssen der beiden ersten Systeme, die 40 und 39 messen, springt in die Augen.

Das 1. System hat 2 Dimeter, die von Anfang bis Ende herumgehen, und 1 Monometer bis in die Mitte; das 2. aber 1 Dimeter von Anfang bis Ende herum, und 3 Monometer, nach und von der Mitte von und nach dem Ende.

XVI. XVII: ὁ τῆς φιλέππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ | Ἰππόλυτος, αὐδῶν δεινὰ πρόσπολον κακά. In höchster Aufregung stürzt nun Phädra von ihrer Stelle 1 δ vor den πύλαις fort, indem sie laut ausruft, was drinnen vorgeht. Hippolyt nennt die Amme πρόσπολος, welcher Ausdruck etwas Geringeschätziges hat, daher ihn auch Phädra jetzt sich gern aneignet. Zwar sind πρόσπολοι nicht blofs πρόπολοι, vorangehende Dienerinnen, sondern überhaupt solche, welche sich in der Nähe der Herrin befinden, auch angesehenere Dienerinnen; das liegt im Wort. Allein es ist immerhin eine gewisse Herabsetzung, wenn Hippolyt sich des allgemeinen Worts für die sich doch in ganz einziger Stellung befindende Amme bedient. Vielleicht legt er darein den Schimpf: du palst zu solch einer Herrin. Nach der antistrophischen Seite eilt Phädra, von woher sie eben das ἔνεπε δ' ἔνεπέ

μοι hörte. Möglichst weit will sie fort; daher eilt sie geradeswegs seitwärts, in den freien Raum des Logeions hin, nach dem Eingang in dasselbe zu. Schräge wäre sie früher ans Ende des Logeions über der Thymele gelangt und hätte sich wenden müssen, ehe der Trimeter zu Ende gewesen wäre. In ihrer angstvollen Erregung jedoch, die keine Stetigkeit zuläßt, in der sie auch noch mehr zu hören verlangt, eilt sie mit XVII wieder nach 1, der Mitte, zurück. Dabei entfernt sie sich indessen schon mit beiden Seitenschritten von dem Palaste, von δ bis ζ. Der Trimeter XVII mißt nur 19, indem j in *jaχάν* schwach ist, so daß es nicht doppelkonsonantische Position bildet.

XVIII. XIX. XX: *jaχάν μὲν κλύω, | σαφὲς δ' οὐκ ἔχω γεγωνεῖν ὅπα | διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολε σοὶ βοά.* Der Monometer XVIII geht nun, in Ergänzung des Monometers von IX, *φρένας ἐπίσυντος*, nach dem Logeion zu, indem er das Hin und Her von IX fortsetzt, mit den Kürzen, Engen ja und κλυ sich schon abwendend, mit der Länge, Weite μὲν konzessiv entgegenkommend. Da XX nun inhaltsgemäß wieder ein Dimeter ist, der ganz auf die πύλας und Phädra zu geht, so ist XIX vorher rückwärts und auf der Außenseite zu schreiten, der Symmetrie halber, da alle Dochmien dieses Systems *ζητοί*, 8-zeitige sind, seitwärts nach außen bis 7 und 11 κ, und dann nach innen bis 7 und 3 εζ. Das ὅπα, was auch ohne ε geschrieben werden könnte, „auf welchem Wege“, meint: Ich weiß nicht, aus welcher Richtung drinnen, ob drinnen auf der Fremden- oder auf der Heimatseite (folglich auch von ihr) die βοά durch die, etwas offen stehende, Thür kommt. Hippolyt wohnt, da er ja nicht Sohn vom Hause ist, sondern dort bei Pittheus *τρέφεται*, auf der Fremdenseite. Doch läßt nicht er allein, sondern mindestens auch noch die Amme drinnen. Hippolyt redet wohl besonders laut und viel, und die Amme schreit öfter darein. Auf einen solchen räumlichen Sinn von ὅπα und ein solches öfteres Lärmen weist das *διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολε σοὶ* hin. Deutlich steht *διὰ πύλας* gleich an der Spitze des Satzes; der Schluß des Systems fällt auf 7 und 3, der des ersten Dochmius von XX, des vorletzten im System, auf 7 und 7.

XXI. XXII: *καὶ μὴν σαφῶς γε τὴν κακῶν προμνήστριαν, | τὴν δεσπότου προδοῦσαν ἔξανδῶ λέχος.* Diese Antwort richtet sich an die Choreuten der strophischen Seite, die zuletzt sangen. Deutlich, *σαφῶς γε*, vernimmt Phädra Hippolyts *ἔξανδῶν*, versteht Worte. Sie spricht den Satz nicht nach, doch Teile davon; nicht gleich das Erste, aber dann die Worte *προμνήστριαν τὴν δεσπότου προδοῦσαν . . . . λέχος*. Damit schreitet er nach der Heimatseite, dem Palaste hinüber, auf die Amme zu, die da zu denken ist. XXI ist 20 Engen lang, hat am Ende einen gebrochenen Schritt, XXII kommt dann mit den hier gewöhnlichen 19 bis nach der Reihe 2 jenseits. Dies geschieht mit Rücksicht auf die Interjektionen in XXVII (s. u.), die nach 1 zurückführen, das aber in einem erregten schrägen Epitrit thun sollen; denn sonst hätte XXII auch von 20 bis 3 jenseits mit 21 Engen geführt werden und dann Phädra mit einer anapästischen Dipodie nach 1 zurückgebracht werden können. Dies wird für den Zu-

schauner dadurch unmittelbar motiviert, daß gerade im Augenblick des gebrochenen Schritts bei *αν* ein plötzlicher lauter, erschreckender Schrei der Amme ertönt. Die beiden Seitenschritte von XXI. XXII bei *καί* und *τήν* führen Phädra von *δ* bis *ια*.

XXIII. XXIV. XXV. XXVI: ὅμοι ἐγὼ κακῶν· | προδέδοσαι, φίλα· | τί σοι μήσομαι; | τὰ κρυπτὰ γὰρ ἔφηρε, διὰ δ' ἄλλυσαι. Wie Phädra eben von ihrer Ausgangsreihe 1 um 1 Enge bis 2 kam, so kamen vorher Δ E vom Mittelstoichos in XIV bis nach 2 und 6, in XV bis nach 6 und 10 auch um je 1 links oder rechts von 1. 7. 11. Der erste und dritte Dochmies ist in der 1. Person, ἐγὼ und μήσομαι, der zweite in der 2. Person, προδέδοσαι, der Dimeter in der 3. Person gesprochen. Es sind 3 Monometer und 1 Dimeter; von jenen geht der erste vom Logeion zurück, der zweite dahin, der dritte zurück, vom Du nach dem Ich. Im ersten, XXIII, kommen Δ und E nach 4 und 8, E, die κακά, vor Κύρις auf 8. Beide stehen, um je 1 von ihren Ausgangsstellen ιξ 3 und 7, auf ιξ 4 und 8. Mit XXIV aber schreiten sie nach 2 und 4, je 1 von 1 links, von 3 rechts. Dann weicht XXV ratlos nach 8 und 4 ιξ zurück. Antithetisch zu dem Dimeter XII, dem Anfang des 2. Systems, wird darauf der Dimeter XXVI, das Ende des 4. Systems, auf der Außenseite herumgeschritten. Dazu paßt der Gedanke, daß das Verborgene ans Licht kam, auskam. Die Synaepheia bewirkt, daß sie darauf nicht über 7 und 11 hinauskommen, sich um je 1 rechts von ihren Ausgangsreihen in diesem System, 6 und 10, halten. Mit dem 2. Dochmies von XXVI kommen sie nach λγ, auf 3 und 7.

So stehen nun alle 4, A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>Δ<sup>1</sup>E<sup>1</sup>, auf ihren Ausgangsreihen 7. 3. 3. 7, doch um 16 vorwärts gekommen, von ιξ nach λγ.

Dies haben die strophischen und antistrophischen Choreuten in einer dem Auge sofort klaren Weise erreicht, jene mit 2 Dimetern und 1 Monometer, 1 Monometer und 2 Dimetern im 1. und 3. System, diese mit 1 Dimeter und 3 Monometern, 3 Monometern und 1 Dimeter im 2. und 4. System. Die je 1 Monometer liegen auf der untern Hälfte im 1., auf der obern im 3. System, die je 3 Monometer auf der obern im 2., auf der untern im 4. System. So ist alles antithetische Symmetrie.

XXVII: αἰαί, ῥέ. Ein Wehruf Phädras nach den 4 Systemen, namentlich nach dem letzten Dimeter. Damit sie zuletzt nach α 1 mit Ganzschluß zurückkommt, wie sich in ihren letzten 4 Trimetern gleich zeigen wird, ist er 7 Engen lang zu nehmen, als 1. Epitrit. Dieser geht über 3 nach 1 η vor. Zu dem außerhalb der Konstruktion stehenden Klageruf vgl. O. Crusius im Philologus L 179 über die Stellung von κατολοφύρομαι.

XXVIII: πρόδοτος ἐκ φίλων. Dies ist hier der letzte, vereinzelte Monometer des Chors. Die erste Bewegung des Mittelstoichos geschah in Anapäst nach dem 1. Stasimon, die zweite geschah jetzt in Dochmien nach dem 2. Stasimon. Dort schritten A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>Δ<sup>1</sup>E<sup>1</sup> einzeln, hier A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>, Δ<sup>1</sup>E<sup>1</sup> paarweise. Dies ist beides also eine Steigerung, vom ruhigen Metrum zum bewegteren, vom Einzelchoreuten zum Paar. Dort ferner schritt Γ<sup>1</sup>, der Koryphäus, die letzten beiden anapästischen Kola; hier schreitet er den

letzten Dochmius; jedoch nicht er allein, das würde zu der allgemeinen Steigerung nicht passen, vielmehr eine Abschwächung am Schluß sein. Ich lasse daher  $A^1B^1\Delta^1E^1$  das Kolon von  $\Gamma^1$ , ihrem ἡγεμόν, zugleich mit ihm schreiten, was einen vollen, eindrucksvollen Schluß giebt. Nun soll aber der Koryphäus ringsum alles dirigieren und muß daher einen Platz für sich, wo er rings sichtbar ist, nicht einen Platz hinter einer Reihe haben. Seine 4 Nebenchoreuten konnten nun zwar auf die kurze Zeit des 1. Epitrits ααῖ, 2 2 zwischen ihm und Phädra stehen. Das muß indessen alsbald vorbei sein, und er kann nicht auf längere Zeit zwischen ihnen hindurch den Personen auf dem Logeion zugewandt seine ἐνδόσιμα geben. Daher lasse ich ihn geradeaus auf dem Logeion, die 4 Nebenchoreuten  $A^1B^1\Delta^1E^1$  zurück von diesem den Monometer XXVIII schreiten, ihn vorwärts, sie rückwärts. Des folgenden 3. Stasimons halber müssen alle auf 7. 3. 1. 3. 7 bleiben. Es schreiten daher die 4 den Dochmius  $\cup \hat{\cup} \cup \cup =$  so, daß sie mit  $\cup \cup$  seitwärts hin und her und hin nach der Ausgangsreihe, am Ende, also je nach 7. 3. 3. 7 zurückkommen. Der Koryphäus hat noch keinen Weg in diesem ganzen mittleren Teil des 1. Kommos gemacht. Er schreitet daher zunächst geradeaus, 3 enge Schritte mit πρόδροτος. Ebenso viele machen je  $AB\Delta E$  und kommen damit auf dieselbe Reihe wie er, nach λ. Sie beginnen aber je mit 1 engen Seitenschritt. Ich lasse  $B\Delta$  damit, klagend, dicht an ihn heran treten, beide also den engen Seitenschritt nach innen, nach entgegengesetzter Richtung thun; ebenso A und E. So entsteht die Gruppierung 6. 2. 1. 2. 6. Dann schreiten sie, wie oben angegeben,  $\cup \cup$  her und hin. Der Koryphäus aber, der auf 1 in der Mitte bleiben soll, muß den Kretikus nicht  $\cup \cup =$ , sondern  $= \cup, \cup$  schreiten, also die Seitenschritte  $\cup \cup$  machen. Ob links rechts oder rechts links, ist wohl einerlei. Ich wähle links rechts, so daß er zuerst nach der strophischen Seite vor dem Lärm drinnen auf der Heimatseite ausweicht, dann wieder sich Phädra nähert. — Schließlich steht  $\Gamma^1$  auf 1 λε,  $AB\Delta E$  auf 7. 3. 3. 7 κε.

XXIX. XXX: ἀπόλεσέν μ' εἰποῦσα συμφορὰς ἐμὰς, | φίλως, καλῶς δ' οὐ τήνδ' ἰωμένη νόσον. Phädra ist erst schräg nach den Ecken von 1 und nach 1 von den Ecken, dann von 1 gerade nach links und von links nach 1, wieder fast ebenso rechts hin und her, und dabei und dann nach der Thymele im ganzen vorgeschritten. Nun bewegt sie sich in aufgeregtem Gespräch vorn am Logeion mehr in der Nähe des Chors mit kürzeren Wendungen hin und her, um dann zuletzt mit XXXIII nach 1 α zurückzukommen. Der letzte Trimeter nun zählt 19 Engen, muß folglich von \* ausgehen, um nach α zu gelangen, und seitwärts von 3 aus, da er mit einem weiten Seitenschritt bei τῶν beginnt, nach 1 treten. Der vorletzte muß daher auf 3 \* schließen, auf 3 rechts oder links. Dies läßt sich erreichen, wenn die beiden engen Seitenschritte von XXIX. XXX bei δ und φί sich hin und her ausgleichen, so daß Phädra am Ende von XXX wieder auf ιη steht und XXXI mit οὐκ nach \* geschritten werden kann. Die τομαί geben einen Anhalt, wie XXIX. XXX hin und her zu gliedern sind, und zwar,

inhaltsgemäß, zuerst nach der Seite des Todes hingehend, ἀπώλεσέν μ' εἰ-  
ποῦσα, und nach der Mitte zurück, vor den Palast, die Stätte ihres Unheils,  
συμφορὰς ἐμᾶς, wieder nach der Unglücksseite, φίλως καλῶς δ' οὐ, und nach  
der Mitte zurück, vor den Palast, worin die Amme eben ihren häßlichen  
Versuch zur Heilung der νόσος machte.

XXXI: πῶς οὖν; τί δράσεις, ὦ παθοῦς ἀμήχανα; Der Koryphäus und  
der ganze antistrophische Halbchor sprachen IV und II; den dritten Tri-  
meter des Chors gebe ich nun dem strophischen Halbchor, nach dessen  
Seite hin Phädra den Schluß von XXX sprach. Sie weist mit der Hand  
öfter nach dem Palast.

XXXII. XXXIII: οὐκ οἶδα πλὴν ἓν· κατθανεῖν ὅσον τάχος | τῶν νῦν  
παρόντων πημάτων ἕκός μόνον. Sie schreitet, mit dem Penthemimeres ant-  
wortend, auf die zu, die eben gefragt haben, also nach der strophischen  
Seite, und dann mit dem Hephthemimeres nach der Todesseite. Damit  
bricht sie accelerando am Schluß ab. Mit dem letzten Trimeter wendet  
sie sich endlich in Verzweiflung nach dem Palast zurück, wo sie sofort  
sterben will.

Das Lärmen drinnen hat während dieser letzten 5 Trimeter aufgehört,  
indem Hippolyt sich von der Amme abgewandt hat, um herauszukommen.  
Sowie indessen Phädra nach 1 α gelangt ist, hört sie ihn, erneut scheltend,  
auf die Thür herkommen; erschrocken eilt sie zur Seite. Dies thut sie bei  
ὦ γαῖα μάτερ, mit welchen 8 Engen sie nach 9 γ hinter α kommt und sich  
hinter Kypris mit Eros, die auf 8 und 9 δ stehen, verbirgt. Hippolyt  
sieht sie im Herausstürmen von hinten her nicht; mit ἡλίου τ' ἀναπνεύχαι  
tritt er aus der Thür, die er weit öffnet. Die Amme kommt hinter ihm  
her; und im erregten Dialog mit ihr bemerkt er Phädra nicht, die stehen  
bleibt. Auch von der Amme wird sie nicht bemerkt. Sie faßt seine Rechte  
an, sein Gewand, sich niederknieend seine Kniee; er blickt auf sie, die ganz  
in seiner Nähe ist, sie kehrt der Phädra den Rücken halb, indem sie seine  
Rechte faßt. Er reißt sich von ihr los und eilt zu seiner ξῆσις an den  
Rand des Logeions auf 1, weit weg von den Weibern, wo er zuerst zu  
Zeus emporschaute, dann wohl lebhaft sich hin und her bewegt. Mit 651  
wendet er sich wieder zur Amme, schilt sie und geht, ἐκ δόμων 660, nach  
der Seite der Fremde fort, ἄπειμι, bei Artemis vorüber. Nach der Rechten  
schaut er (denn seine Rechte hatte die Amme, die dort befindlich war, angefaßt),  
nach der strophischen Seite hin. Phädra steht nicht hinter, sondern neben,  
dicht vor Kypris. Die Stellungen und Reden der andern beiden sind aber  
so, daß Phädra dabei unbemerkt bleibt, obwohl sie alles sieht und hört,  
auch dem Publikum sichtbar ist.

## 8. Der erste Kommos.

Die Antistrophe. V. 668—679.

- I Τάλανες ὦ κακοτυχεῖς  
 II γυναικῶν πότμοι. τίν' ἄν νῦν τέχναν  
 III ἔχομεν ἢ λόγους  
 IV σφαλεῖσαι καθ' ἄμμα λύσειν λόγους,  
 V ἐτόχομεν δίκας.  
 VI ἰὼ γὰ καὶ φῶς,  
 VII πᾶ ποι' ἐξαλύξω τύχας;  
 VIII πῶς δὲ πῆμα κρύψω, φίλαι;  
 IX τίς ἄν θεῶν ἄρωγός ἦ τίς ἄν βροτῶν  
 X πάρεδρος ἦ ξυνεργός ἀδίκων ἔργων  
 XI φανείη; τὸ γὰρ παρ' ἡμῖν πάθος  
 XII παρὸν δυσεκπέρατον ἔρχεται βίον.  
 XIII κακοτυχεστάτα γυναικῶν ἐγώ.

I	υ υ υ =, υ υ υ =	δίμετρον παιωνικόν
II	υ = υ, υ υ   υ = υ, υ υ	„ δοχμικόν
III	υ ⤴, = υ υ	μονόμετρον „
IV	υ = υ, υ υ   υ υ, υ υ =	δίμετρον „
V	υ ⤴, υ υ	μονόμετρον „
VI	υ -, = - -	παίων ἐπιβατός
VII	= υ υ   υ = υ, υ υ	κρητικός, δόχμιος
VIII	υ υ =   υ = υ, υ υ	„ „
IX	υ - υ =, υ - υ υ, υ - υ =	τρίμετρον λαμβικόν
X	υ ⤴, = υ υ   υ ⤴, υ -, - υ	δίμετρον δοχμικόν
XI	υ = υ, υ υ   υ = υ, υ υ	„ „
XII	υ - υ =, υ - υ υ, υ - υ =	τρίμετρον λαμβικόν
XIII	υ ⤴, υ υ   υ = υ, υ υ	δίμετρον δοχμικόν.

Die 2 Paare der πρόπολοι und οἰκτίδες sind mit der Kline am Schluß der Strophe vom 1. Kommos hineingegangen, die Amme ebenfalls nachher kurz vorm 2. Stasimon. Diese ist mit Hippolyt nach dem mittlern Teil des 1. Kommos wieder herausgekommen und auf dem Logeion geblieben;

über ihre χώρα s. u. Hippolyt aber ist nach seiner langen *ῥῆσις* gegen die Weiber *ἐκ δόμων* nach der Seite der Fremde fortgegangen. Nicht weit, denn er muß 902 noch in der Nähe sein, um auf das Geschrei seines Vaters alsbald wieder zu kommen. Es ist auch von ihm nicht gesagt, daß und wohin er in die Fremde gehen wolle; er will nur so lange weggehen *ἐκ δόμων*, *ἔστ' ἂν ἔκδημος χθονὸς Θησεύς*, und *ὄν πατρός μολὼν ποδὶ* (659 ff.) sehen, mit welcher Miene Phädra und die Amme jenem ins Gesicht sehen werden. Er will ihm also entgegengehen und, von ihm unbemerkt, mit ihm zusammen wieder eintreffen. Die beiden *φύλαι* stehen noch von den Trimetern vor der Strophe des 1. Kommos her auf je 13 *ιγ*. Phädra befindet sich noch auf 9 *γ* hinter *α*, wohin sie erschrocken eilte, als Hippolyt eben wieder zu seiner *ῥῆσις* gegen die Weiber aus dem Palast herausgestürzt kam.

Auf ihrer Stelle, 9 *γ* hinter *α*, fühlt sich Phädra wenig sicher. Einen passenden Augenblick benutzt sie, um vor die Mitte der Thür zu gelangen und durch diese ins Innere zu entfliehen. Ein solcher ist, wo Hippolyt sich fortzugehen anschickt, bei den Worten *Θησεύς, ἄπειμι*. Sie schreitet damit von 9 *γ* nach 1 *α*, indem sie zunächst ihm nachschaut. Da er fortgeht, bleibt sie nun dort stehen. Von da beginnt sie dann die Antistrophe.

I: *Τάλανες ὃ καπονυχεῖς*. In der Strophe ging die erste Hauptperiode auf der strophischen, die zweite auf der antistrophischen Seite mit 2 Unterperioden. Antithetisch führe ich in der Antistrophe mit symmetrischer Ausgleichung die erste auf der antistrophischen, die zweite mit 2 Unterperioden auf der strophischen; Phädra wendet sich in I zuerst an die Frauen des mittleren, dann an die des antistrophischen, dann an die des strophischen Stoichos. So kommt sie nach 2 *ια*. Wie I der Strophe von allen Choreutinnen, so wird nun I der Antistrophe von allen Personen auf dem Logeion mitgesungen.

II. III. IV: *γυναικῶν πότμοι. τίς ἂν νῦν τέχνην | ἔχομεν ἢ λόγους | σφαλεῖσαι καθ' ἕμμα λύσειν λόγους*. Das *λόγους* in IV deutet absichtlich auf *λόγους* in III und ist Apposition zu *ἕμμα*, wozu *λόγον* nicht paßt (s. Wilamowitz zu der Stelle). Diese *λόγους* von III meint V. 984. 985; sie stehen in der *δέλτος*, daher 985 *διαπνύειν*. Am besten beglaubigt scheint in II *τίνα νῦν τέχνην*, in III *λόγους*, in IV *καθ' ἕμμα λύσειν λόγους*. Ich vermute in II *τίς ἂν νῦν*, entstanden aus *TINANTN*, was als *TINANTN* gemeint war. Welche *τέχνην*, indem *τίνα* sich zunächst nach *τέχνην* richtet (Kühner 'Ausf. Gr.' II S. 72. 73 Anm.; 67, 2). Das *τέχνην ἔχομεν, λόγους* steht für Verben des Glaubens und Sagens (Kühner a. a. O. S. 207, 3). Das *ἂν* gehört zum Infin. Fut. und steht im Hauptsatz, nach *τίς* und vor *ἔχομεν* (Kühner a. a. O. II 211, 6; Krüger 'Att. S.' 69, 7, 5. L. Herbst über *ἂν* beim Futur im Thuk. S. 21. 22). In *τίς ἂν νῦν* erhalten wir auch einen Anklang an *τυράννου* der Strophe, wie die Tragiker solche respondierende Anklänge lieben; vielleicht ward er hier durch einen tonisch markierten Melodiegang verdeutlicht.

In *σφαλεῖσαι* ist nicht bloß allgemein gesagt, daß Phädra und die

Amme ihr Ziel nicht erreicht haben, sondern gescheitert sind. Es liegt vielmehr darin noch eine nähere Hindeutung auf den besonderen Fall hier; vgl. Fragm. Melanippe *Δεσμῶτις* bei Stobaeus 69, 19 [Meineke III 25]: αἱ γὰρ σφαλεῖσαι ταῖσιν οὐκ ἐσφαλμέναις | αἰσχος γυναιξί. Dabei ist nicht nötig, daß die Betreffenden wirklich gefallen sind. Hat auch Phädra 520 mit μή μοι τι Θησέως τῶνδε μηνύσης τόκῳ die Amme abzuhalten gesucht, so hatte sie doch 347 ff. ihr ἐρᾶν dieser verraten; und sie hat überhaupt darauf und nachher nicht in vollem Ernst und durch strenges Verbot sich bemüht, die Amme von ihrem Vorhaben zurückzuhalten. Wohl weniger dem besondern Fall hier angemessen erklären die Scholien 668. 670 bloß allgemein σφαλεῖσαι τῆς ἐλπίδος.

Ferner ist nach der Überlieferung καθ' ἔμμη λύσειν, also καθ' λύσειν in Tmesis, am besten beglaubigt. Dies paßt nicht genau zu dem Sprichwort, an das die Scholien, zu 671, hierbei erinnern; weder zu der Form im Scholion 671 οὐχ ἔμμη λύσεις, noch der Form bei Zenobius, Hesych, Suidas κάθαρμα λύεις. Zu der Tmesis ist vielmehr zu vergleichen Photius καταλῦσαι· τὸν ἀπαγχόμενον καθελείν und καταλύσας· . . . . τάττεται δὲ καὶ ἐπὶ τῆς τοῦ ἀπαγχόμενου κατενέξεως· οὐ γὰρ δεῖ λέγειν κυρίως κατενεγκεῖν ἐπ' αὐτοῦ, ἀλλὰ καταλῦσαι. So auch Hesych καταλῦσαι . . . . τὸν ἀπαγχόμενον, οὐχὶ δὲ κα—, vgl. Schmidt hierzu. Der Ausdruck καθ' — λύσειν erweckte also den Gedanken an das Lösen eines Erhängten aus, von der Schlinge. Ist nun auch das eigentliche Objekt zu diesem καταλύειν nicht die Schlinge, ἔμμη, was in unserer Stelle dabei steht, sondern die Person des Erhängten, der ἀπαγχόμενος, so liegt doch der Gedanke an das Ablösen der erdrosselnden Schlinge unmittelbar daneben, so daß der Text an die ganze Sache stark genug erinnerte. Es ist auch kein Anachronismus, wenn man den Euripides an das Sprichwort denken läßt; denn der gordische Knoten sollte von dem mythischen ersten Könige Phrygiens stammen, das Sprichwort war daher uralt, Preller 'Griech. Myth.' I S. 507. So konnte er denn dieses der Phädra noch eher in den Mund legen, als wenn er den Chor nachher im 4. Stasimon πῶλων Ἐνετᾶν sagen läßt. Phädra will den Knoten durch den Selbstmord lösen. Sie denkt aber auch schon an die Art des Selbstmordes, den sie beabsichtigt, obwohl sie von diesem erst in allgemeinen Andeutungen gesprochen hat; vgl. 599. 600 οὐκ οἶδα πλὴν ἔν (κατθανεῖν), wo das κατ in κατθανεῖν freilich nicht an das καθ' in καθ' — λύσειν erinnern soll, sondern nur ein stärkeres Kompositum ist, während es 723 einfach heißt: θανεῖν.

Zu ἔμμη ist nun aber 780. 781 zu vergleichen: οὐκ οἶσσι τις ἀμφοδῆξιον σίδηρον, ᾧ τόδ' ἔμμη λύσομεν δέρας; Hier ist an das Sprichwort positiv bildlich gar nicht gedacht; denn der gordische Knoten lag nicht um eine δέρα, sondern um die Spitze der Deichsel eines Wagens, und die Lösung durch ein zweischneidiges Schwert hier hat nichts mit der einen bekannten Art der Lösung des gordischen Knotens durch Alexander den Großen zu thun, der nach Euripides lebte (vgl. Plutarch, Alexander), woran das Scholion anachronistisch erinnert. Negativ im Sinne der Wirklichkeit stellt Theseus



τόδ' ἄμμα dem bildlichen gegenüber, das mit dem σίδηρος zu lösende wirkliche hier, auch schwer zu lösende, dem bildlich nicht zu lösenden Knoten. Er denkt nicht an Phädras Ausdruck oben, den er gar nicht gehört hat. Euripides denkt beide Male an das Sprichwort, und ein aufmerksamer Hörer that es wohl auch. Immerhin wäre es möglich, daß die Erzählung von Alexander d. Gr. durch diese Stelle entstanden wäre, daß vielleicht gar Alexander selbst an den beim makedonischen Hofe ja sehr bekannten Euripides gedacht hätte, dessen auserwählte Bücher er sich mit solchen des Äschylus und Sophokles nach Asien schicken liefs.

Zu ἄμμα fügt Phädra sofort in ihrer furchtbaren Angst wegen ihrer Ehre vor dem, was gesagt werden wird, die appositionelle Erklärung λόγους hinzu. Dies ist nicht eine Erklärung für den Verstand, sondern ein Gefühlsausbruch. Es steht dies in Korrelation mit λόγους eben vorher in III. Viel wird man reden, viel müßten sie und die Amme dagegen zu reden haben. So bedient sich Phädra auch nachher des Plurals in Korrelation, ebenfalls am Ende der Kola: 688 ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων und 692 πλῆσει δὲ γαῖαν πᾶσαν αἰσχρίστων λόγων. Sie denkt 688 an die auf die δέλτος zu schreibenden λόγοι, und eben diese nennt Hippolyt 984 καλοῦς λόγους, wieder am Ende des Kolons.

Für das Futurum der libri λύσειν sprechen auch die Scholien, zu 668: ὁ δὲ λόγος, τίνα νῦν ἢ τέχνην ἢ λόγον ἔχομεν πορίσασθαι, δι' οὗ οὐκ ὀνηρόμεθα σφαλεῖσαι τῆς ἐλπίδος τὸν δεσμὸν τῶν ἐγκλημάτων ἀπολύσασθαι τὸν δεθροσύμενον καθ' ἡμῶν ὑπὸ τοῦ Ἰππολύτου, ὅταν ἔλθῃ ὁ Θησεύς, und zu 670: τοῦτέστι πῶς καθ' ἑκάστον δεσμὸν κατηγορίας ἀπολυσόμεθα τὰ ἐγκλήματα τοῦ Ἰππολύτου, σφαλεῖσαι τῆς ἐλπίδος.

Gebärden und Schritte Phädras machen ihre Gedanken noch deutlicher als nur die Worte. Sie faßt sich verzweifelt mit den Händen um den Hals. Die Schritte bilden am Boden eine Schleife; was wohl mit Rücksicht auf diese, freilich als Responsion erscheinenden, Bewegungen in der Strophe so vorgebildet war.

Bis auf 8 vor Kypris führt γυναικῶν πότμοι, dann τίν' ἂν νῦν τέχνην bis 16 θ, ἔχομεν ἢ λόγους nach 19 ια hinauf. Die Synapheia in IV, ἄμμα, dient dazu, wie in der Strophe die in IV, γω-γε, den Weg hier geradeaus gehen zu lassen und den Knoten auf 8 ιε zu schürzen. Dann wendet er sich mit dochmischer μεταβολή nach dem Palaste zu, woher die verläumdenden λόγοι soeben hervorkamen.

V: ἐτόχομεν δίκας. Nachdem Phädra und die Amme auf ι, die beiden φιλαι auf ιγ gestanden, löst sich mit dem letzten Kolon dieser 1. Hauptperiode diese symmetrische Stellung auf, indem Phädra zum Halbschluss auf 1 β schreitet. Sie bekennt sich mitschuldig. Sie weist dabei nach dem Palast, wo sie gefehlt und wo sie die δίκη durch Hippolyts verächtliche Abweisung der Amme erhalten hat.

VI: ὡ γὰρ καὶ φῶς. Der Epibatos wird nun, antithetisch zu dem in der Strophe in den Seitenschritten, ins Licht, ins Freie hervorgeschritten.

VII: πᾶ ποί' ἐξάλυξω τύχας; Die τύχαι waren soeben auf der anti-

strophischen Seite dargestellt, sie drohen aus dem Palast her. Ihnen sucht Phädra möglichst zu entfliehen. Sie kommt bis ιθ 14. In diesem wie im folgenden Kolon findet Synapheia statt.

VIII: πῶς δὲ πῆμα κρύψω, φῖλαι; Nach 19 neben ιβ soll Phädra gelangen, um dann auf ιβ den Trimeter zu schreiten; vgl. die Strophe. Sie schreitet den Kretikus auf die φῖλαι, d. i. hier die Amme und die eine φῖλη zu und dann den Dochmius um diese herum.

IX: τίς ἄν θεῶν ἀρωγὸς ἢ τίς ἄν βρωτῶν. Wie in VIII der φῖλη, so tritt sie jetzt der Amme nahe und legt ihr vielleicht irgendwie die Hand auf die Schulter oder macht eine Gebärde, indem sie die lange Schlußsilbe von ἄν vor ihr spricht; der Sinn ist: du hast mir nicht helfen können, Götter selbst können es nicht. Die Amme hatte beim Herauskommen Phädra nicht gesehen, wußte aber im allgemeinen, daß sie in der Nähe sei, vgl. 603 στήσον, ὃ παῖ, πρὶν τιν' ἀσθέσθαι βοῆς. Bei 615 συγγνώθ' ἄμαρτεῖν εἰκὸς ἀνθρώπους, τέκνον liefs Hippolyt sie stehen, indem er sich 616 mit ὃ Ζεῦ nach dem Freien wandte und nach dem Himmel schaute und die Arme emporhob.

X: πάρεδρος ἢ ξυνεργός ἀδίκων ἔργων. 523 hatte die Amme in Phädras Gegenwart die Kypris gebeten: μόνον σύ μοι, δέσποινα ποτὶα Κύπρι, | συνεργός εἴης. Darauf bezieht sich jetzt Phädra in X. Die Worte πάρεδρος ἢ ξυνεργός sind demgemäß auf den Palast zu von 1 ιβ zu schreiten. Dem ἢ gemäß fallen die beiden Worte auf die beiden verschiedenen Seiten von 1, und zwar ist, da der Weg im ganzen als Teil der 2. Unterperiode auf die strophische Seite fallen muß, zuerst πάρεδρος auf der antistrophischen, dann ξυνεργός auf der strophischen Seite zu schreiten. Auffallend ist nun die Dochmienbildung ∪ ∪̂, = ∪ ∪̂ | ∪ ∪̂ — — und das Übergreifen des Satzes von X in den von XI mit φανέλῃ. Ich erkläre beides dadurch, daß Phädra sich erst hinter die Amme stellen und dann 18 in XI mit φανέλῃ erreichen soll. Die Amme ist zu dem Ende nach 13 ι geführt worden. Als ξυνεργός kommt Phädra am Ende von X nach 13 η und da hinter der Amme und φῖλη auf ι und ιγ 13, ξυνεργός, zu stehen, worauf sie mit φανέλῃ wieder hinter der Amme hervortritt. Des Sinns halber betone ich in dem 2. Dochmius das ἀδί, ∪ ∪̂ ∪̂, — ∪̂. Die Synapheia zielt auf die Grösse der nun folgenden Annäherung nach der Theaterseite und die des zum Ganzschluß bis nach 1 α zuletzt zu machenden Weges ab.

XI: φανέλῃ; τὸ γὰρ παρ' ἡμῖν πάθος. Das Leid ist bei uns, besonders παρ' ἐμοί, doch auch bei der Amme und der φῖλη u. s. w. Nach 18 ist die Amme geführt, um dann mit τὸ γὰρ die Grenze 19 zu erreichen; mit παρ' ἡμῖν πάθος schreitet sie nach der Freundin und Amme zurück und unterhalb ihrer vorbei.

XII: παρὸν δυσεκπέρατον ἔρχεται βίον. Ein Gegenwärtiges, dessen Eigenschaft das Gegenwärtigsein ist, ein bleibend Gegenwärtiges, das da als ein schwer, in mißlicher, schlimmer Weise ins Jenseits hindurch, hinaus Gelangendes, gelangen Könnendes wandelt, sich bewegt; im Zeitraum des Lebens

(emphatisch am Ende stehend, gen. loc., vom bildlichen Raum, dem Zeit-  
raum, Kühner 'Ausf. Gr.' II S. 323, b). Nur durch Selbstmord kann es  
enden; 687. 688 *τολμαρ οὐκέτ' εὐκλείης θανούμεθα*. Die Seitenschritte in XI  
sind so eingerichtet worden, daß nun XII in folgender Weise ausdrucks-  
voll geschritten wird. Das Hephthemimeres *παρὸν δυσεκπέρατον* kommt nur  
bis 1, nicht hinüber, indem der Dochmius *φανέη τὸ γάρ* und der Dochmius  
*παρ' ἡμῖν πάθος*, jener die Richtungen vorwärts, dieser die seitwärts in  
sich ändert. Das Penthemimeres kehrt dann um, bleibt im strophischen  
Raum; orchestisch ist *βλον* so von *δυσεκπέρατον* getrennt, daß man nicht  
darauf verfällt, es syntaktisch dazu zu konstruieren.

XIII: *καποτυχεστάτα γυναικῶν ἐγώ*. Mit Ganzschluß kehrt Phädra nach  
1 α zurück, vor den Eingang des Palastes, wo sie sich das Leben nehmen will.

**Schlufsbemerkung.** Bezeichne ich die Strophe durch a, die Anti-  
strophe durch c, den mittleren Teil durch b, und zwar darin den Tanz  
Phädras durch b<sup>1</sup>, den Tanz des Chors durch b<sup>2</sup>, so ist das Verhältnis der  
getanzten Engen

in a :	von oben nach unten 19,	nach den Seiten 19.	1. 19
" c :	" " " " " " " "	" " " "	" " "
" b <sup>1</sup> :	" " " " 20,	" " "	20. 1. 20
" b <sup>2</sup> :	" " " " 19,	" " "	11. 1. 11
	= 20 — 1		= 20 + 1.

Die Bewegungen in den folgenden Trimetern zwischen der  
Antistrophe des 1. Kommos und dem 3. Stasimon lassen sich folgender-  
maßen vorstellen. Zunächst spricht Γ<sup>1</sup> die Worte in 680. 681 vom Platz,  
1 λε. Die Amme steht auf 13 ι, und Phädra schreitet mit ὦ *παγκαιλίστη*  
in 682 auf sie zu, von 1 α nach 10 ι, wo sie dann ganz nahe, Auge in  
Auge, mit ihr das folgende Gespräch führt. Erbittert tritt sie 708 mit  
*ἄλλ'*, wie um sie zu schlagen, auf sie zu, indessen diese zugleich schräg vor  
ihr ausweicht und während des *ἄλλ' ἐκποδῶν ἄπελθε* bis 2 γ weiter hinter  
α forteilt und bei *φρόντις* weiter die Treppe auf jenseits 2 ε und 2 ζ er-  
steigt, dann bei *ἐγὼ δέ* nach 6 schräg ins Innere verschwindet. Phädra  
dagegen, nachdem sie bei *ἐγὼ δέ*, wie die Amme bei *καὶ σαντῆς πέρι*, still-  
gestanden, schreitet mit *τῶμα θήσομαι καλῶς* schräg nach 21 κα, wo sie  
die Trözenierinnen anredet und ihren Schwur, den alle, jede im Singular  
*ῥμνυμι*, leisten, von ihnen empfängt. So denkt sie das Ihre *καλῶς* zu *τί-  
θεσθαι*. Der Koryphäus spricht 722: *μέλλεις δὲ δὴ τί δρᾶν ἀνήμεστον κακόν*,  
alle Choreuten 724: *εὐφημος ἴσθι*. Unter ihnen den ihr gerade gegenüber  
stehenden Koryphäus auszeichnend, ruft ihm Phädra zu: *καὶ σύ γ' εὖ με  
νουθετεῖ*, und du vermahne mich gut, im Gegensatz zu *εὐφημος ἴσθι*. Darauf  
wendet sie sich um. Zuerst schreitet sie mit *ἐγὼ δὲ Κύπριν* schräg nach  
8 ιδ, spricht dort das Folgende zum Chor und schreitet, nachdem sie sich  
wieder umgewandt, mit *τέρψω* nach 4 ι schräg fort, der Thür in die Woh-  
nung des Unglücks zu. Dort spricht sie das Folgende zum Chor und  
schreitet, abermals umgewendet, mit *θανοῦς* nach 1 ζ. Dort redet sie nach

Hippolyt, nach der Seite hin, wohin er abgegangen, wendet sich mit ὑψηλὸς εἶναι um und schreitet damit nach 1 δ, bis an den Fuß der Treppe in den Palast, wo er nicht ὑψηλός gegen sie sein soll, wenn er wiederkehrt. Mit τῇσδε noch nach ihrer Wohnung weisend, wo sie νοσεῖ, kehrt sie sich dann wieder um und spricht mit drohender Handerhebung den letzten Trimeter zum Chor. Bei κοινῇ bewegen sich die φίλαι von 13 εγ schräg nach 9 θ, stehen bei μετασχών still, erst nach Phädra, dann nach Hippolyts Wohnung zeigend: schreiten weiter schräg nach 4 δ mit σωφρονεῖν und auf 4 nach 4 δ hinter α, neben Phädra, dem Hippolyt nach seiner Wohnung hin drohend, wo er wieder sein wird. Dann wendet Phädra sich, und alle 3 schreiten die Treppe hinauf und hinein. Das Logeion bleibt leer. Was nun, nach diesem erregten Ausbruch und Handeln der Leidenschaft? In seiner Ankündigung hat diese ganze energisch-kurze Einleitung zum 2. Teil eine gewisse Ähnlichkeit mit dem drohenden, ankündigenden Prolog der Kypris vor dem Ganzen, speziell mit dem 1. Teil des Ganzen.

---

# 9. Das dritte Stasimon. V. 732—775.

Στροφή α' (α). V. 732 ff.		Ἀντίστροφος α' (α). V. 742 ff.
Ἥλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν,	I	Ἐσπερίδων δ' ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτάν
ἵνα με πετροῦσσαν ὄρνιν	II	ἀνύσαιμι τὰν ἁοιδάν,
θεὸς ἐν ποταναῖς ἀγέλαισι θείη.	III	ἔν' ὁ ποντομέδων πορφυρέας λίμνας
ἀρθεῖλην δ' ἐπὶ πόντιον	IV	ναύταις οὐκέθ' ὁδὸν νέμει,
κῦμ' ἄτας Ἀδριηνᾶς	V	σεμνὸν τέρμονα ναίων
ἀπῆς Ἡριδανοῦ θ' ὕδαρ,	VI	οὐρανοῦ, τὸν Ἄτλας ἔχει,
ἔνθα πορφύρεον σταλάσσουν-	VII	κρῆναί τ' ἀμβρόσιαι χέονται
σιν εἰς οἶδμα πατρὸς τάλαιναι	VIII	Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοίταις,
κόραι Φαέθοντος οἴκῳ δακρύνον	IX	ἔν' ὀλβιόδωρος αὖξει ξαθέα
τὰς ἡλεκτροφαεῖς αὐγάς.	X	χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς.

I	— — — — —	18 ε' Δ	— — — — —	18 ε' A
II	— — — — —	12 δ' A	— — — — —	12 δ' A
III	— — — — —	18 ε' A	— — — — —	18 ε' Δ
IV	— — — — —	13 δ' Δ	— — — — —	13 δ' Δ
V	— — — — —	12 δ' Γ	— — — — —	12 δ' Γ
VI	— — — — —	13 δ' Γ	— — — — —	12 δ' Γ
VII	— — — — —	14 ε' B	— — — — —	15 ε' B
VIII	— — — — —	14 ε' B	— — — — —	14 ε' B
IX	— — — — —	16 ε' E	— — — — —	16 ε' E
X	— — — — —	14 δ' B	— — — — —	13 δ' B
		144 μῆ'		143 μῆ'

## Μέτρον πρωτότυπον.

I	— — — — —	12 δ'	Päon mit Päon, Beischritt
II	— — — — —	12 δ'	" " " "
III	— — — — —	12 δ'	" " " "
IV	— — — — —	12 δ'	" " diplasischem und isischem Fuß
V	— — — — —	12 δ'	" " isischem und diplasischem Fuß
VI	— — — — —	12 δ'	" " diplasischem und isischem Fuß
VII	— — — — —	12 δ'	" " Päon, Beischritt
VIII	— — — — —	12 δ'	" " " "
IX	— — — — —	12 δ'	" " " "
X	— — — — —	12 δ'	" " diplasischem und isischem Fuß
		120 μ	

Στροφή β' (β). V. 752 ff.

ὦ λευκότερε Κρησία  
 πορθμῆς, ἃ διὰ πόντιον  
 κῆμ' ἀλκνυπον ἔλμας  
 ἐπόρουσας ἑμὰν ἄνασσαν  
 ὀλβίων ἀπ' οἴκων,  
 κακονυμφοτάταν ὄνασιν.  
 ἦ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων ἦ  
 Κρησίας ἐκ γᾶς δύσορκις  
 ἔπτατ' ἐπὶ κλεινὰς Ἀθήνας,  
 (Μουνυχίου δ' ἀκταιῖσιν ἐκδή-  
 σαντο πλεκτὰς πεισμάτων ἄρ-)  
 χάς ἐπ' ἀπείρου τε γᾶς ἔβασαν.

Ἀντίστροφος β' (b). V. 764 ff.

I ἀνθ' ὧν οὐχ ὀσίων ἐρώ-  
 II των δεινᾷ φρένας Ἀφροδί-  
 III τας νόσφ' κατεκλάσθη·  
 IV χαλεπᾷ δ' ὑπέραντλος οὖσα  
 V συμφορᾷ, τεράμνων  
 VI ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστὸν  
 VII ἔψεται ἀμφὶ βρόχον λευ-  
 VIII κᾷ καθαυρόζουσα δειρά,  
 IX δαίμονα στυγνὰν καταιδε-  
 (X) (σθεῖσα τὰν τ' εὐδοξον ἀνθαι-  
 (XI) ρουμένα φάμαν ἀπαλλάσ-)  
 XII σουσά τ' ἀλγεινὸν φρενῶν ἔρωτα.

I	---υυ---υ	13 δ' Γ
II	---υυ---υ	12 δ' Γ
III	---υυ---	11 γ' Δ
IV	---υυ---υυ	12 δ' Δ
V	---υ---	10 δ' E
VI	---υυ---υυ	12 δ' E
VII	---υυ---	12 δ' E
VIII	---υ---	13 δ' B
IX	---υυ---	14 δ' E
(X)	---υ---	15 δ' B
(XI)	---υ---	14 δ' A
XII	---υ---υυ	16 ε' A
		154 μῆ'

	---υυ---υ	13 δ' Γ
	---υυ---υ	13 δ' Γ
	---υυ---	11 γ' Δ
	---υυ---υυ	12 δ' E
	---υ---	10 δ' E
	---υυ---υυ	12 δ' Δ
	---υυ---	12 δ' E
	---υ---	14 δ' B
	---υ---	14 δ' A
	---υ---	14 δ' B
	---υ---	14 δ' E
	---υ---υυ	16 ε' A
		155 μῆ'

## Μέτρον πρωτότυπον.

I	---υυ ---υ	13 δ'	Päon mit diplasischem und isischem Fuß
II	---υυ ---υ	13 δ'	" " " " " "
III	---υυ ---υ	13 δ'	" " " " " "
IV	---υυ---υυ	13 δ'	" " anapästischer Syzygie
V	---υυ---υ	13 δ'	" " trochäischem Penthemimeres
VI	---υυ---υυ	13 δ'	" " anapästischer Syzygie
VII	---υυ---υ	13 δ'	" " daktylischer Syzygie
VIII	---υ ---υυ	13 δ'	" " jambischem Penthemimeres
IX	---υυ ---υυ	13 δ'	" " " "
(X)	(---υ---υ ---υ)	(13 δ')	" " trochäischer Heptasemos u. Kürze
(XI)	(---υ ---υυ	(13 δ')	" " jambischem Penthemimeres)
XII	---υ ---υυ	13 δ'	" " " "
			130 μ

**Zahlenverhältnisse der Kola und Zeiten im ganzen.** Aus Alpha und Beta machen Valckenaer XI und XII, Barnes-Musgrave X und X, Brunk XI und XII, Monk X und XIII, Witzschel X und XI, Kirchhoff 1855 X und XI, 1867 X und XII, Weil X und XII, Dindorf X und X, Barthold X und XII, Wecklein X und XII Kola. Unter X also hat von allen Genannten keiner in einer Strophe oder Antistrophe, die meisten aber in Beta über X, nur Dindorf bloß X.

Die Zahl der metrischen Zeiten steht in den Antistropfen fest, abgesehen von  $\delta\epsilon\lambda\phi\phi$  für  $\delta\epsilon\rho\phi$  der libri, was man aber kaum für Konjekturen ansehen kann, da  $\delta\epsilon\rho\phi$  auf einer falschen Deutung des dadurch als ursprünglich Euripideisch überlieferten  $\Delta\epsilon\text{ΡΑΙ}$  beruht. So haben also die beiden Antistropfen, indem auch Positionen zwischen Kolen, durch Position bestimmte  $\tau\epsilon\lambda\epsilon\nu\tau\alpha\iota\alpha\iota$  nicht vorkommen,  $143 + 155 = 298$  Zeiten; wobei  $\sigma\upsilon\nu\gamma\gamma\acute{\alpha}\nu$  in Beta als —, nach Analogie teils der umgebenden Kola, teils von  $\sigma\upsilon\nu\gamma\gamma\acute{\omicron}\nu$  172 gemessen ist.

Diese Zahl 298, also in Str. und Antistr.  $2 \times 298 = 596$ , ist keine runde Zahl, sondern trägt den Charakter einer *παράλλαγή*. In den Gesamtzahlen aller Stasima findet sich aber keine entsprechende *παράλλαγή*. Das 1. enthielt 640, das 2. dann 480 Zeiten (das 4. und 5., um dies voranzunehmen, enthalten 600 und 380. Das sind zusammen 1120 und 980, = 2100. Dazu 500 würden  $2600 = 200 \times 13$  geben.). Auffallenderweise nun betragen die *παράλλαγαί* von den Wegen der Choreuten  $\text{AB}\Delta\text{E}$  im 2. Stasimon zusammen  $2 \times 48 = 96$ , während  $\Gamma$  die Durchschnittszahl 24 festhält. Jene *παράλλαγαί* gleichen sich innerhalb des 2. Stasimons zu 480 im ganzen aus; hier aber kommen sie mit 96 zu 500 hinzu. Dies scheint sonderbar.

Die Sache ist die: Wir haben es *primo loco* mit Wegen, mit Zeiten erst demgemäß zu thun. Da ist nun ein Unterschied, ob das + und ÷ je in demselben Wege oder in 2 Wegen stattfindet. In jenem Fall nämlich gleichen sie sich aus und ebenso die der entsprechenden Zeiten. In diesem Fall aber thun es zwar die der Zeiten, noch nicht aber die der Wege. Denn ist ein Choreut zu viel oder zu wenig geschritten, so kann das kein anderer, sondern nur er selbst ausgleichen. Hat er nun das Ziel nicht erreicht, so muß er noch das übrige nachholen; ist er aber darüber hinausgekommen, so muß er das wieder zurückschreiten; hat er von 2 zusammenhängenden Wegen das Ziel des ersten noch nicht erreicht oder vom zweiten schon etwas im ersten vorweggenommen, so muß er noch den Rest des ersten oder zweiten schreiten. Das letzte ist hier der Fall, und zwar so, daß bei E und B jenes, bei A und  $\Delta$  dieses stattfindet. Wir haben also 4 mal ein ÷ von Schritten, welches durch ein + auszugleichen ist. Dem müssen dann wieder, da zum Gesang zu schreiten ist, ebenso viele Zeiten + entsprechen. Während aber diese sich nicht ausgleichen, findet Ausgleichung in den Räumen statt. Die *ταραχή* der Wege, daß einige hinter dem Maß zurückgeblieben, einige darüber hinausgegangen sind, wird zur Ordnung zurückgeführt.

Das einzelne verhält sich fürs 3. Stasimon so. Zu Anfang des 1. nahmen die Seitenstoichen Stellung auf 32 und schritten in Wegen hin und her bis 20 am Ende des 1. vor. Im 2. sollten sie in  $2 \times 2$  Wegen zwischen 20 und 8 als Endziel wieder 20 erreichen. Diesen Bewegungen nach und von der Mitte der Thymele schließt sich symmetrisch nun eine nach und von ihrem Rande an. Zunächst erreichen  $AB\Delta E$  wieder 20, um von da aus dann nach neuen Durchschnittsgrößen bestimmt zu werden. Dies geschieht zu Anfang und am Schluß, indem erst zu 20 zurückgekehrt, dann wieder von 20 aus hin und her zu 20 zurückgeschritten wird. Aus der *perturbatio*, der Aufregung, Unordnung, wird in die Ruhe, Ordnung, Regel zurückgekehrt.

Nun hatte  $\Gamma$  im 2. Stasimon seine Reihe 20 am Ende wieder eingenommen. Im letzten Wege aber waren, von 20 nach 8, E bis 10, B bis 16 gekommen, d. i. 2 und 8 vor 8 zurückgeblieben; dagegen  $\Delta$  bis 16, A bis 10 umgekehrt in der Richtung von 8 nach 20 gekommen. Jene müssen nun noch  $2 + 12$  und  $8 + 12$  nach und von der Reihe 8 bis 20, diese 4 und 10 nach 20, zusammen  $14 + 20$  und  $4 + 10 = 48$  machen, um 20 zu erreichen. Ziehen wir diese 48 von den 298 ab, so bleiben 250, für jeden der 5 Choreuten 50 in Alpha und Beta zusammen. Jedem gebe ich 4 Kola, Wege, 2 zu 12 in Alpha, 2 zu 13 in Beta, thematisch. Die Zahlen 50 lassen sich nämlich durch 4 nicht so teilen, daß es aufgeht; und so bietet sich 12 und 13 als Nächstliegendes dar. Die Qualität der Metra, die *ποιότης*, wird diese Quantität, *ποσότης*, bestätigen.

**Text.** In den Strophen haben libri in Beta *μουνυχλον* nach Kirchhoff; *Μουνυχλον* sc. *λιμένος* nach Dindorf, Schol. zu 759 und Poet. Scaen. V. Zum Gebrauch eines Daktylus\*) an ungerader Stelle in einer trochäischen Syzygie vgl. Eurip. Orest. 1535 *σύγγονόν τ' ἐμὴν Πυλάδην τε*, Hephaest. VI zu Anfang: *Τὸ τροχαϊκὸν κατὰ μὲν τὰς περιττὰς χάρας δέχεται τροχαῖον, τριβραχὺν καὶ δακτύλον*, mit dem Schol. daselbst, Gaisf. it. 1855 p. 35, sowie p. 39, 11 ff. nebst dem Scholion zu 39, 15; und Choeroboscus in Studemund Anecd. var. 1866 I p. 70, 9; — Schol. Hephaestionea Ambrosiana bei Studemund p. 135, 2, Schol. Heph. Gaisf. a. O. p. 36: *λαμβάνει δὲ καὶ συζυγλὰν ἐκ δακτύλου καὶ σπονδείου*. Da nun diese trochäische Auffassung metrisch nach den angeführten Belegen möglich ist, so ist sie, nicht eine epitritische anzunehmen; denn in den Schlufskolen soll eine sich beruhigende Stimmung ausgedrückt werden. Eine Synizesse nach Analogie von *φίλλαν* oben 363 (Christ 'Metrik'<sup>2</sup>, 1879, S. 29) würde auch die Symmetrie der Gesamtzahlen der Zeiten stören, wie sich des ferneren ausweisen wird. — In VIII ist *δύσορῆς* der Accentuation gemäß (vgl. Härtel 'Homer. Studien', 2. Aufl. 1873, S. 100. 101. 104. 105)  $\cup \cup$  zu messen. Dagegen kann die Analogie

\*) Zu messen etwa  $2\frac{1}{4}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\bar{\mu}$   $\bar{\epsilon}$   $\bar{\epsilon}$  sowohl in der Zeit als in den Schritten, zusammen  $3\frac{1}{2}$ , die  $2\frac{1}{4}$  noch etwas länger und weiter, die  $\frac{5}{8}$  noch etwas kürzer und enger; worauf dann in dem zweiten Trochäus, hier zum Spondeus vermehrt, das ausgleichende Minus folgt  $\bar{\epsilon} \cup$ ,  $\bar{\epsilon} \dots$ . Vgl. Klotz 'Altrömische Metrik', 1890, S. 306. 307.



der Länge am Schlufs von IX. X. XI und in der Responision von VIII. IX. X. XI nicht entscheiden, denn in allen diesen Fällen beginnt das je folgende Kolon mit einem Konsonanten und endet das Kolon vorher mit einer zweifellosen Länge, IX allein aber, nach VIII *δύσορνις*, beginnt mit einem Vokal, *ἔπτει*, so dafs dies offenbar eine ganz absichtliche Vermeidung einer Positionslänge scheint. — So ergeben sich für die Betastrophe 154 Zeiten gegen 155 der Betaantistrophe.

Wenn ich nun in der Alphastrophe 734. 738 die Lesarten der libri *ἀγέλαισι* und *σταλάσσουσιν* beibehalte, so erhalte ich im ganzen strophisch 143 + 154, antistrophisch 143 + 155, nach der gewöhnlichen Auffassung vom Text des Euripides, den die Lesart der libri 735 *κῦμα τὰς Ἀδριηνᾶς* bietet. Das fehlende 1 erhalte ich, wenn ich in genauer Responision mit *σεμνὸν τέρμονα ναλὼν* das Euripideische *ΚΤΜΑΤΑΣ* als *κῦμ' ἄτας* auffasse. Möglich wäre es auch, *κῦμα τὰς Ἀδριηνᾶς* — — — — zu messen, Steph. Paris. I 704. Allein der Sinn und Analogie des Textes sonst sprechen für *κῦμ' ἄτας* (s. u.). Auf den Sinn des Chors überhaupt gehe ich jetzt näher ein.

Der Chor wünscht *Ἥλιβάτοις ὑπὸ κενθμῶσι* zu sein und dort, in einen Vogel verwandelt, sich über die Stätte von Phaethons Unglück zu erheben und weiter nach den seligen Inseln zu fliegen.

Die Scholien zu 732 sagen: *κενθμῶσι δὲ τοῖς ἐρήμοις καὶ περρυμμένοις τόποις καὶ πάσης συντυχίας ἀνθρώπων χωρὶς . . . .* (Steph. Thes. Paris. *Quidam interpretati sunt Antra terrae. Sed multo aptius est vox Abditæ.* Vorher *Abditos recessus* IX 1488 b [in der Ausg. v. 1841: IV 1488 c]) *ἀφανισμὸν δὲ καὶ μεταβολὴν τῆς φύσεως ἐπεύχεται ἑαυτῷ ὁ χορὸς ἐπὶ τῇ συμβεβηκυῖα τύχῃ, ἥτοι πρὸς τὸ ἄπειρος γενέσθαι τῶν ἐπικαταληφόμενων συμφορῶν, ἣ ἐπειδὴ μέλλει συνλίστωρ γενέσθαι τῇ Φαίδρα, εἰς τὴν κατὰ τοῦ Ἰππολύτου διαβολήν, καὶ τηλικαύτην ἁμαρτίαν εἰς ἑαυτὸν ἐπισπᾶσθαι ψευδομαρτυρεῖν ἀναγκασθεῖσα κατ' αὐτοῦ. πρὶν οὖν ἐκεῖνον ἐπιστῆναι αὐτῷ τὸν καιρὸν, ἀπαλλαγῆναι τῆς φύσεως ἐπεύχεται· ἢ ὅπερ ἄμεινον, καταγνοῦσα τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως, καὶ διὰ τῶν παρόντων κακῶν ἄριστα παιδευθεῖσα, ὅρνις εἴγεται εἶναι πρὸς τὸ μηδὲ συντυχίας ἢ θείας ἀπολαύειν ἀνθρώπων.* Statt dieses *ἥτοι, ἣ, ἣ* hiesse es besser *τε, τε, καὶ*.

Ferner heisst es dort: *πρὸς τὸν Ἀδρίαν δὲ καὶ τὴν Κελτικὴν ἀρθῆναι εἴγεται οἰκείως τοῖς πεπραγμένοις, καὶ ὥς μάλιστα τῶν τόπων τοιῶν λῦπας ἀναιδεξάμενων. ἐν γὰρ τῷ Ἀδρίᾳ ἢ Ἰῶ εἰς βοῦν μεταβληθεῖσα κατὰ βούλησιν Ἥρας διεπέρασε τὸ ἄπ' αὐτῆς Ἴόνιον πέλαγος κληθέν· ἐν δὲ τῷ Ἡριδανῷ αἱ Ἥλιάδες κόραι τὸν Φαέθοντα δακρύουσαι εἰς φηγούς μετεβλήθησαν.*

Das erste von den beiden hier angeführten Ereignissen, das der Verwandlung Ios, verhält sich nicht gerade sehr *οἰκείως* zu dem, was in unserm Drama geschieht, *τοῖς πεπραγμένοις*, was bis zu dem erreichten traurigen Ende gebracht ist; Hippol. v. 680. 778. Denn der Scholiast führt bei der Io nichts Weiteres der Art an, als dafs auch sie verwandelt ward, und zwar *ἐν τῷ Ἀδρίᾳ*. Auf die Umwandlung in eine Kuh, die Bewachung durch den Argos Panoptes, die Geburt des Epaphos, des ägyptischen Apis, das Hingelangen zu den Äthiopen an den Quellen des Helios läfst sich

doch hier keine *οἰκειότης* mit Rücksicht auf die Kuh der Pasiphae, den bewachenden Minotaurus-Asterion gründen.

Das zweite Ereignis dagegen, das von Phaethons Untergang, verhält sich allerdings sehr *οἰκείως* zu den *πεπραγμένοις*. Phaethons Sturz fand ἐν τῷ Ἀδρίᾳ statt. Die Woge der adriatischen Küste ist bei der Stadt Ἀδρία (vgl. den Namen יָם סִרְיָה *<mare consumptionis>*, der von der Stadt Seph *<consumptio, defectus>* herrührt); Preller 'Griech. Mythol.'<sup>2</sup> I 342. 343. Über die Veranlassung von seinem Unglück vgl. bei G. Dindorf 'Poet. Scen. Gr.'<sup>5</sup> 1869 Nauck zu den Fragmenten des Phaethon von Euripides: *Merops, coniux Clymenae, nuptias Phaethontis filii parat. Phaethon ut mortalis abnuat matrimonium cum dea ineundum; Clymene mater docet non Meropis ipsum, sed Solis esse filium, et fidem verbis suis factura imperat ut deum adeat. Phaethon Solis regiam petit et curru paterno impetrato magnis ausis excidit: fratrem mortuum lugent Heliades*. Phaethon und Hippolyt verständigen sich beide an Aphrodite. Hippolyt ist der Liebling der Artemis, Phaethon der Sohn des Helios = Apollo, Fragm. Phaeth. 781. (Für Euripides ist die Gleichstellung durch diese Stelle wohl gesichert, Preller a. O. I 230 Anm. 3, da schwerlich E. sein in dem *οἶδε* ausgesprochenes Urteil nicht auch zur Zeit des Dramas Hippolyt gehabt hat.) Dort finden sich in dem folgenden Chor manche Anklänge an den Hippolyt, besonders an den Jägerchor, τὰν Διὸς οὐρανὸν ἀειδομεν (dort Ἀφροδίταν, hier dagegen Ἀρτέμιν, πότνια, καλλίστα, ἃ μέγαν u. s. w.).

Dem Apoll nun ist der Schwan heilig; Plat. Phaed. 85 A. B; Aelian. N. A. II 32; XIV 13. Und bei Phaethons Unglück trauerte Cynus in dem Grade, daß er deshalb in einen Schwan verwandelt wurde; Ovid. Metam. II 367 sqq., Hygin., ed. Bunte, 154, und zwar durch Apoll, Pausan. I 3. An diesen Vogel denke ich daher bei *περοῦσσαν ὄρνιν*, Alphastrophe II. Daß *κύκνος* Masculinum ist, spricht nicht dagegen; denn die Trözenierin wünschte natürlich in einen weiblichen Schwan verwandelt zu werden, daher *περοῦσσαν* bei dem Commune *ὄρνιν*. Vgl. in dem Scholion ὁ χορός und ἀναγκασθεῖσα; auch Ovid. Met. II 377 umgekehrt *Fuit nova Cynus avis*, weil *avis* nur Femininum ist.

Das bedeutsam an der Spitze stehende Ἠλιβάτοις verlangt nur eine diesem Zusammenhang und seiner Stellung gemäße Erklärung; es ist nicht als bloßes Epitheton ornans anzusehen.

Um als das erste Glied des disjunktiven Wunsches (*il voudrait descendre au fond de la terre, ou s'élever dans les airs*; Weil) zu gelten, ist der eine erste Vers, I, gegenüber der ganzen übrigen Alphastrophe und der ganzen Alphaantistrophe viel zu kurz. Vielmehr muß sich dieses Kolon bei dieser seiner verhältnismäßig großen Kürze mit dem Folgenden zur Einheit desselben Wunsches verbinden. Dies findet statt, wenn ἔνα sich in dem Sinne von „wo“ an ἐπὶ κενθμόσι anschließt. Dafür spricht auch der Gebrauch von ἔνα = wo in der Antistrophe III und IX, ἔν' ὁ ποντομέδων und ἔν' ὀβριόδαρος; vgl. Weil N. C. 733. 734.

Der Chor wünscht an einer Stelle zu sein, wo ihn der Gott in einen

Schwan verwandelte; er möchte, fern und verborgen, aufhören ein Mensch zu sein. Eine solche Gegend ist eben der Eridanus. Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 219, über den assimilierten Konjunktiv in Nebensätzen, der sich im Sinn des Optativs im Hauptsatz auf Zukunft bezieht.

Der Eridanus gehört zum Land der Hyperboreer; Preller a. O.<sup>4</sup> 242 ff., Apollon. Rhod. IV 596 ff. 614. Dort ist immer lichter Tag, ein Land voll seliger Ruhe und Klarheit (bei welchem Mythos eine dunkle Kunde von den hellen Nächten, den langen Tagen des hohen und höchsten Nordens mitwirkte). Der Atlas liegt in der Nähe (Preller a. O. 243, 3). Die Hyperboreer sind das priesterliche Volk des Phöbus Apoll, den sie unausgesetzt in heiligen Gesängen preisen, der wie Artemis dort seine eigentliche Heimat und Wohnung hat. Zu diesem Lande gehören auch die Schwäne, die schimmernden und singenden Vögel des Lichts, die man auf dem Okeanos heimisch dachte, weil das Land der Hyperboreer mit seinem Eridanosstrome an den Okeanos grenzte. Wenn die Priester dort den Apoll feiern, so ἐν τῶν Ῥιπαίων οὐτῶ καλουμένων παρ' αὐτοῖς (den Hyperboreern, den jenseits der Berge, der Rhipäen, Wohnenden) ὄρῳ καταπέττει κύκνον ἄμαχα τῷ πλήθει νέφη und beteiligen sich, harmonisch einstimmend, an den Chorgesängen zu Ehren des Gottes.

Dort sind die ἡλισταὶ κευθμῶνες zu suchen. Lexicon Vindob. κευθμῶν ὁ βαθύτατος τόπος; Curtius 'Griech. Etyen.' κευθμῶν verborgene Tiefe. Der Dichter stellte sich die runde, vom Okeanos umflossene Erdscheibe an den Grenzen, an der Rundung, am niedrigsten vor, nach der Mitte, dem ὀμφαλός, zu sich wölbend, wie Achills Schild. Der Himmel senkt sich am tiefsten auf den Umfang, den Okeanos, herab.

Wenn man diese Gegend in Beziehung auf den Eridanus geographisch zu bestimmen suchte, so dachte man an die Pomündung, wo auch die Stadt Ἀτρία am κόλπος Ἀδρία, Strab. V I 8, Adria am mare Adrianum lag. Dort gab es viele Schwäne. Vergil. Aeneid. XI 456—458: *Haud secus atque . . . in . . . | . . . piscoso . . . amne Padusae | Dant sonitum rauci per stagna loquacia cygni*. Und Cynus, der nach Phaethons Tod in einen Schwan verwandelt ward, kam von Ligurien übers Gebirge nach dem darunter fließenden und mündenden Eridanus, Ovid. Metam. II 369—372.

Unter, ὑπό, diesen κευθμῶσι, wünscht der Chor zu sein, in eine ὄρνις, wohl durch Helios, Apoll, wie Cynus verwandelt zu werden und von da sich über die Meereswege zu erheben, ἀρθελιν. Die Küste ist gebirgig gedacht, und unter ihr am Meer unten sind die ποταναὶ ὀγέλαι, nämlich der Schwäne.

In diesem Zusammenhang nun also ist das ἡλιβάτοις zu verstehen. Ich erkläre es = 'sonnebewandelt'. Auf diese Bedeutung wird Apollon. Rhod. III 161. 162. 163 angespielt (über andere Bedeutungen vgl. Merkel Prolegom. CLXXX). Dort heisst es: κάρηνα | οὐρέων ἡλιβάτων, κορυφαὶ γθονός, ἥτι τ' ἀρθεῖς | ἥλιος πρώτηςιν ἐρεῖδεται ἀκτίνεσσιν, wozu Merkel a. O. ἐρεῖδεται, quod edidi, erit βαλνει, Cod. Laur. ἐρώγεται. Vgl. Plut. de facie in orbe Lunae XXII: Εἶγε ὅτι τοιαύτην ἐξεύρηκας ἀπόδειξιν, ὃ Ἀπολλωνίδη,

δι' ἧς καὶ καὶ σπαντὸν ἀποδείξεις τῶν Ἀλωαδῶν ἐκείνων μέλκοντας εἶναι, οὐκ ἐν ἑπαντι μέντοι χρόνῳ τῆς ἡμέρας, ἀλλὰ πρῶτ' μάλιστα καὶ δελῆς, εἰ οἶει, τὰς σκιὰς ἡμῶν τοῦ ἡλίου ποιούντος ἡλιβάτους, τὸν καλὸν τοῦτο αἰσθῆσαι παρέχειν συλλογισμόν, ὥς, εἰ μέγα τὸ σκιαζόμενον, ὑπερμέγεθες τὸ σκιάζον. Hier findet ein Wortspiel statt; ἡλιβάτους ist = *immensas*, als Ursache davon aber wird der ἥλιος angegeben, so daß also scherzend in dem Sinne etymologisiert wird, als sei ἡλιβάτους = *a sole gradiendo factas*. Hesych., Phot., Etym. Magn. geben die Bedeutungen ὑψηλὴν, ἄβατον (ἀλτεῖν), ἣν ἥλιος πρῶτην βάλλει, ἀλλ βεβηκυῖαν, βαθύν, ἥλιῳ φαινόμενον (ἡλιφατον).

Die ältesten Stellen, wo das Wort vorkommt, sind in der Odyssee; besonders wichtig ist Odys. 9, 243. Diese erklärt aber nichts, sondern bedarf der Erklärung.

Dann ist die von den Grammatikern angeführte Stelle des Stesichoros zu beachten, *Τάρταρον ἡλιβατον*. Sie spricht gegen die Erklärung von den sonnebeschienenen Gipfeln. Sie thut dies aber nur so weit, als dies dort nicht der Sinn sein kann. Wohl aber kann sie darauf zurückgehen. Denn nach den Angaben der alten Grammatiker bedeutet das Wort dort τὸν βαθύν. Dies könnte aus ὑψηλόν in verallgemeinertem Sinn abgeleitet sein, wie *altus* hoch und tief bedeutet; und ὑψηλόν wieder ebenso aus den sonnebeschienenen, über allen Schatten liegenden, hohen Gipfeln verallgemeinert sein. Indessen liegt es wohl näher, dabei auf ἀλτεῖν zurückzugehen und dann nicht den Umweg über ὑψηλόν für βαθύν zu machen, sondern direkt zu erklären: das, wo man abgeleitet, sei es von oben, vom Hohen herab, sei es nach unten, in die Tiefe, das Steilglatte über einem Abhang. Dies paßt nun indessen nicht zu Homer, mag es immerhin die etymologisch in Wirklichkeit richtigere Erklärung sein.

Dann folgt die Stelle des Euripides hier, die sich selbst erklärt und für Od. 9, 243 das Richtige, in Übereinstimmung mit dem sonstigen Gebrauch bei Homer, an die Hand giebt.

Abzuweisen ist das ἀλλ βαλνουσα, βεβηκυῖα, was sich wohl nicht an Od. 9 (Naber zu Photios), sondern an das hier folgende ἀφθελὴν u. s. w. anschließt, als sei ein am Meer liegender, dasselbe gleichsam beschreitender Fels gemeint. Vielmehr spricht der ganze Zusammenhang für sonnebeschienen (s. o.); und dazu kommt noch der scharfe Gegensatz zu Ἑσπερίδων. Wie dies zu Anfang von der Alphaantistrophe steht, so Ἠλιβάτοις zu Anfang der Alphastrophe. Unter den ἡλιβάτοις κενθμῶσι möchte er als Vogel sein, um zu der Hesperidengegend, einer Insel des Okeanos, zu fliegen. Unter Felsen am Meer, unter hohen Felsen zu sein, kann der Chor nicht wünschen; warum sollte gerade das sein Wunsch sein? Tiefe, verborgene Plätze lägen schon näher. Aber es sollen ja an dem Ort, wo er zu sein wünscht, nach dem Folgenden Vögelscharen sein; und ist das gerade an tiefen, verborgenen Plätzen der Fall? Es sind nicht im allgemeinen ἡλιβατοι κενθμῶνες, sondern katexochen so zu nennende, ganz bestimmte κενθμῶνες gemeint. Der Gattungsname dient hier als Eigenname (Kühner 'Ausf. Gramm.' II 521 b); es sind die sonnebewandelten verborgenen Tiefen, wo

der Chor sein möchte. In der Melodie mag das Ἥλι besonders accentuiert worden sein. Mit dem Arm und Gesicht zeigt der Chor symbolisch dahin, nach der Gegend, οὐρου ἥλιος πρῶτον βάλλει, im Gegensatz zur ἐσπέρα, der τοῦ ἡλίου δύσις.

In diesem Sinne aufgefaßt, erhält das Wort eine in den poetischen Zusammenhang sehr passende Bedeutung; siehe auch Odys. 9, 243. Die Kyklopen ὠφηλῶν ὀρέων ναλονσι κάρηνα | ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι, 113. 114; vgl. 399. 400: ἀντάρ ὁ Κύνκλωπας μεγάλ' ἤπνευ, οἷ ῥά μιν ἀμφὶς | ὥκειον ἐν σπήεσσι δι' ἄκριας ἡνεμοέσσας. Der θυρεὺς μέγας, den Polyphem vor seine Thüre setzte, war eine solche ἄκρις, eine ἡλίβατος πέτρη, eine von den Bergspitzen, die ἥλιος zuerst beschien, auch vor den θύρῃσιν des Polyphem, der selbst einem ὅλον glich (191); vgl. 481 ἦκε δ' ἀπορρήξας κορυφήν ὄρεος μεφάλιοι; 283. 284: νέα μὲν μοι κατέαξε Ποσειδάων ἐνοσίχθων | πρὸς πέτρῃσι βαλὼν ὕμης ἐπὶ πείρασιν γαίης | ἄκρη προσπελάσας; Etymol. Magn. ἄκριας, τὰς ἀκρωρείας· ἄκρις, τὸ ἀκρωτήριον; Berggipfel, vorzugsweise Vorgebirge bei Apollon. Rhod. I 1273. 1274: αὐτὶν' ὁ ἀκροτάτας ὑπερέσχεθεν ἄκριας ἀστήρ | ἥϊος, Schol. 1273 [Merkel-Keil 380] ὁ ἑωσφόρος; dort wird über den Lapithen Πολύφημος erzählt 1240 ff., wo auch vom Eintreiben von μῆλα die Rede ist, ἐνὶ σταθμοῖσι, also eben Reminiscenzen an Homerische Ausdrücke besonders nahe lagen. Sonst kommt das Wort bei Apollonius sowohl von morgendlich, I 519. 520, als von abendlich, III 1191. 1192, beleuchteten Bergspitzen vor. So liegt auch das Land der Kyklopen, wo Polyphem die ἡλίβατος πέτρη nahm, nicht im Osten, wie der Weg Odys. 9 von den Kikonen über die Lotophagen zu den Kyklopen zeigt; und so bedeutet auch ἡλίβατοι abstrakt, in dieser Deutung, überhaupt sonnebeschienene Berggipfel, ob sie nun im Osten oder Westen sind. Wird aber der Gattungsname ἡλίβατος als Eigennamen gebraucht, so liegt das Sonnebewandelte da, wo die Sonne aufgeht.

Auch sonst finden sich Od. 9 manche Ausdrücke, die im Hippolyt wiederkehren: 118 ἀπειρέσιαι, 115 ὀρεσκόους, 227. 470 ἄλμυρόν, 269 σκύλακας, 451 σταθμόνδε.

743 nun haben libri ᾠοιδᾶν = *AOIΔAN* des Euripides, wofür man ᾠοιδᾶν konjiziert. Ich konjiziere ᾠοιδᾶν. Ihren Schwanengesang, den Schwanengesang des Lebens, möchte die Trözenierin vollenden; zu den seligen Inseln fliegend, möchte sie selig sterben. Zur Konstruktion vgl. Il. XXIV 145: ἄγγελον Πριάμω μεγάλῃτορι Ἴλιον εἶπω, Eurip. Suppl. 1066: ἐπὶ πολλοὺς ἔρεϊς, Herod. III 82: συγῶτο . . . ἐπὶ δυσμενέας ἄνδρας, Kühner 'Ausf. Gr.' II 436; vgl. über εἰς 407 Shakespeare Henry IV, I, A. III, Sc. I *the herds were strangely clamorous to the frightened field* (s. Delius zu der Stelle). Dagegen kann, trotz der Gedankenähnlichkeit, grammatisch doch nicht die Stelle im 1. Kommos ὁλοῖμαν, πρὶν σὰν φίλαν πατανύσαι φρενῶν herangezogen werden. Denn wenn man zu Ἑσπερίδων ἀνύσαιμι τᾶν ᾠοιδᾶν ein ὁδόν ergänzen wollte, was würde aus dem dann ohne näher bestimmenden Genitiv absolute stehenden und so das Ἑσπερίδων von seinem Substantiv τᾶν ᾠοιδᾶν trennenden ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτάν? Oder wollte man

das Ziel doppelt bezeichnet finden, nicht bloß *Ἑσπερίδων* (substantivisch) *ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτάν*, sondern auch *τῶν αἰοιδῶν*, dann nicht appositiv zu *Ἑσπερίδων*, unmittelbar als Ziel, mit zu ergänzendem *ὁδόν*, von *ἀνύσαιμι* abhängig sein, dazu konstruieren lassen? Was sollte denn aber der Chor gerade bei den katexochen Sängerinnen wollen? Als bloße Appositio ornans zu *Ἑσπερίδων* stände es ja dann nicht und liefse sich nicht einmal durch diese Auffassung halten. Ein Vogel möchte die Trözenierin werden, um zu den Sängerinnen zu fliegen? Wer sind das, katexochen die Hesperiden?

Im Phaethon des Euripides Fragm. 775 Dindorf v. 31. 32 heist es: *πηγαῖς τ' ἐπ' Ὀκεανοῦ μελιβόας κύκνος ἀγεῖ*. Und nach Scut. Hercul. 315. 316. 317 sind diese Schwäne beim Okeanos: *πάν δὲ συνεῖχε (der Okeanos) σάκος πολυδαίδαλον· οἱ δὲ κατ' αὐτὸν | κύκνοι ἀερσιπτόται* (vgl. in unserm Stasimon *ἀρθρίην*) *μεγάλ' ἤπυνον. οἳ δ' αὖ γε πολλοὶ | νῆχον ἐπ' ἄκρον ὕδαρ*. Nach Passow s. v. *Ὀκεανός*, 2606 a, sind die *πηγαί* des Okeanos im Westen, wo die Inseln der Hesperiden liegen; wo auch (Preller a. O. 33. 36. 38. 164; Schoemann 'Commentar zur Theogonie Hesiods' S. 235) die *Styx*, ein *κέρας Ὀκεανοῖο*, entspringt, die *ἐκ πέτρης καταλείβεται ἡλιβάτοιο*, wo die Wohnung des Helios ist. Allein an unserer Stelle sind die Schwäne im Osten der Gegend, wohin sie fliegen, dort im Westen einer andern Gegend; denn von der Gegend, wo sie sind, wünscht die in einen Vogel verwandelte Trözenierin über die Gegend, wo Phaethon unterging, zu den Hesperiden zu fliegen.

Die Hervorhebung des *μηλόσπορον* hat einen Sinn; denn von dem Frevel Phädras fort möchte der Chor zu dem Ort, wo die goldenen *μήλα*, das Sinnbild der ehelichen Liebe und Fruchtbarkeit, wachsen, von wo Poseidon die Menschen fernhält, „damit sie den ewigen Frieden nicht stören“, Horat. Epod. XVI 57 — 60 (Barthold im Philol. XXXVI 167), wo des Zeus und der Hera Beilager eben jetzt zur Zeit der Dionysien gefeiert wird, vgl. 749 *κόλταις* mit 131. 132 *νοσερᾷ κόλτα*. Allein wozu die Hervorhebung der Sängerinnen?

Oder wenn man *αἰοιδῶν* läse, zu den Gesängen, den Weg zu den Gesängen möchte ich vollenden, würde das in den Sinn passend? Das müßten die Gesänge der Schwäne sein, bei denen von *ἀγέλαι* die Rede ist. Denn die Gesänge der 3 Hesperiden sind doch nicht zahlreich genug, um den Ausdruck „zu den Gesängen“, zum Ort der Gesänge zu rechtfertigen; qualitativ aber sind die Gesänge weder der Schwäne noch der Hesperiden in höherm Sinn, katexochen, Gesänge als alle andern, namentlich die der Musen. Wo indessen Herden von Schwänen stets singen, da liefse sich wohl von einem Ort der Gesänge sprechen.

. Doch das past hier auch gar nicht; denn die Herden der Schwäne sind nicht bei den Hesperiden, sondern unter den *ἡλιβάτοις κενθμῶσι*. Und wozu sollte der Chor gerade ewig selig singen wollen? Daß er den Lebensberuf des Singens hat, kommt nicht in Betracht; den Wunsch, diesen ewig fortzusetzen, könnte er nur ausdrücken, wenn er aus der Rolle fiele.

Er soll als die Person, die er spielt, als Trözenierin den Wunsch aussprechen.

Der bildlich ausgedrückte Sinn ist, daß die Trözenierin ihr Leben auf den seligen Inseln enden möchte, daß ihr Lebensende ein seliger Schwanengesang sei. Der Eingang in den Hades ist bei der Mündung des Okeanos in die Thalassa; beim Eingang in den Hades möchte die Trözenierin die Götterseligkeit auf den seligen Inseln schauen, selbst dadurch beseligt. Nach Platos Phädrus 85 A. B. singen die Schwäne, die Vögel des Apollo, wenn sie sterben sollen, aus Freude über das Gute, was sie dann im Hades vor-hersehen. Nicht so passend ist die Heranziehung des Gedankens bei Aristoteles, vgl. Horat. Od. II 20 zu Anfang, daß die Seelen der Dichter nach dem Tode in Schwäne übergehen. Denn es handelt sich in unserer Stelle nicht um den Zustand nach dem Tode, sondern ums Sterben; nicht in den Hades möchte der Chor gelangen, sondern sterbend auf die seligen Inseln. Und von da wohin dann? In den Hades, den Tod? Das bleibt ungedacht, ungesagt. Um aber dahin zu fliegen, zu der Hesperidenküste, möchte sie zunächst unter den ἡλιβάτοις κευθμοῖσι in eine ὄρνιν, einen Schwan verwandelt werden. Dann will sie erst sich über das Unglücksmeer des Phaethon erheben und von da zu der Hesperidenküste fliegen, dorthin ihren Gesang vollenden. Charakteristisch steht *AOLAN* an derselben Stelle wo *OPNIN*, am Ende des Kolons II von Alpha; es ist die αὐτιά dieser ὄρνις, worum es sich handelt.

Der Weg geht hier im Norden herum von Ost nach West. Bei Homer fährt Odysseus im Süden herum, von den Kikonen bei den Loto-phagen herum zu den Kyklopen. Auch deren Land ist ein Land, das seine Nahrung von selbst ohne Ackerbau spendet, und die davor liegende Insel wird wie eine Art selige Insel geschildert; Odyss. 9, 106 ff. Es klingt fast wie eine Variation desselben Themas.

Der Mythos vom Schwanengesang knüpft an Wirklichkeit an, die indessen von den Alten verwirrt und falsch aufgefaßt wurde.

Aristot. Histor. Anim. X 12 S. 615, 2 B.: ὀδικοὶ δὲ (οἱ κύκνοι), καὶ περὶ τὰς τελευτὰς μάλιστα ἔδουσιν· ἀναπέτονται γὰρ καὶ εἰς τὸ πέλαγος, καὶ τινες ἤδη πλέοντες παρὰ τὴν Λιβύην περιέτυχον ἐν τῇ θαλάττῃ πολλοῖς ἔδουσι φωνῇ γωῷδει, καὶ τούτων ἑώρων ἀποθνήσκοντας ἐνλύους. Aelian. Var. Hist. I 14: περὶ στένται οὖν, ὅτι ἔδει, καὶ λέγουσι γὰρ αὐτὸν μάλιστα ἐκεῖνον εἶναι τὸν χρόνον εὐφωνότατον γὰρ καὶ ὀδικώτατον, ὅταν ἡ περὶ τὴν καταστροφὴν τοῦ βίου. διαβαίνουσι δὲ καὶ πέλαγος καὶ πέτονται καὶ κατὰ θαλάσσης, καὶ αὐτοῖς οὐ κάμνει τὸ πτερόν. Vgl. auch Aelian. Nat. Hist. II 32. Einen Zweifel spricht Plin. Nat. Hist. X 23 aus: *Olorum morte narratur flebilis cantus, falso, ut arbitror aliquot experimentis.*

Hierbei findet eine Verwechselung des gemeinen oder stummen Schwans, desjenigen, den man auf unseren Teichen hält, mit dem wilden oder Sing-schwan statt. Letzterer hat seinen eigentlichen Aufenthalt im Norden der 3 Weltteile (das paßt zu unserer Stelle) und kommt des Winters ins südliche Rußland, auch nach Deutschland und selbst nach Italien und Griechen-

land. Fliegen sie in kleinen Scharen hoch in der Luft, so lassen sie ihre wohlklingende, melancholische Stimme wie fernhin tönende Posaunen hören und verdienen daher wohl ihren Namen. Es ist nicht unbegründet, daß sie, verwundet, noch vor dem Tode ihre wie eine Silberglocke klingende Stimme hören lassen. Oken 'Allg. Naturgeschichte', Stuttgart, Hoffmann, 1837, Bd. 7, 1, S. 482—484.

Hervorzuheben sind einige Wort- und Sinnbeziehungen zwischen den Strophen und der Alphaantistrophe. Vgl. *περοῦσαν* und *λευκόπτερε, ὄρνι* und *δύσσορις, ἐπὶ πόντιον κῦμ' — ἀκτᾶς* und *ἐπὶ — ἀκτάν, διὰ πόντιον κῦμα, ἐν' ὀλβιόδαρος* und *ὀλβίων ἀπ' οἴκων*. Zeus und Phädra kamen beide von Kreta zu ihrer *κόλτα*, jener zu den seligen Inseln, diese *κακονυμφοτάταν ὄνασιν*. Vgl. auch *ναύταις* in Antistr. α' mit *ναυβάτας* im 1. Stas. Antistr. β'.

In diesem ganzen Zusammenhang verstehe ich den als *κῦμα τᾶς* geduteten Euripideischen Text *ΚΥΜΑΤΑΣ* als *κῦμ' ᾄτας*. Der Artikel nimmt sich wie ein Flickwort aus, während *κῦμ' ᾄτας* dem *σευδὸν τέρμονα* gegenüber eine kräftige Charakteristik giebt. Mit dem attributiven Genitiv *ᾄτας* aber vgl. Aesch. Perser 1038, Wecklein, adjektivisch *ᾄταισι ποντίαισιν*. So erhalte ich die oben angedeutete Allitteration von *πόντιον κῦμ' ᾄτας Ἀδριηνᾶς ἀκτᾶς* mit *πόντιον κῦμ' ἄλκιυπον ἔλμας*. Vgl. auch zu *σευδὸν τέρμονα ναίων οὐρανοῦ τὸν Ἄτλας ἔχει* v. 3. 4: *ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν | ναλοῦσιν εἴσω* und 1158. 1159: *οἳ τ' Ἀθηναίων πόλιν | ναλοῦσι καὶ γῆς τέρμονας Τροίηνλας*. — Zu der Auffassung *κῦμα τᾶς* wirkte vielleicht zusammen, daß man — vom Sänger mit Iktus vorn gehört hatte und daß es nachher in β III *κῦμ' ἄλκιυπον, — —*, heisst.

**Gliederung des Sinns.** In Alpha spricht der Chor von sich selbst, in Beta von Phädra. Die Gesamtordnung ist chiasmisch, indem die Alpha-strophe und Betaantistrophe, Anfang und Ende, und die Alphaantistrophe und Betastrophe, Mitte und Mitte, analog gegliedert sind. Der Kürze halber will ich diese 4 Strophen durch  $S^1 S_1 S_2 S^2$  = erstes äufseres, erstes inneres, zweites inneres, zweites äufseres System bezeichnen.

In  $S^1 S^2$  stehen 3 und 3 vorangehende Kola zu Anfang gegen 7 und zu 9 erweiterte 7 folgende am Ende. Die 7 und 9 beginnen mit der Konjunktion *δ'*. In  $S_1$  und  $S_2$  aber sind 2, 6 (= 4. 2), 2 analog, mit Variation, wie 6 (= 2. 4). (zu 6 erweiterten) 4 geordnet.

In  $S^1$  nämlich sprechen I. II. III den Wunsch des Chors aus, in den heliosbewandelten Abhängen in einen Vogel verwandelt zu werden; davon ist I der Hauptsatz, II. III der Nebensatz mit *ἔνα*. Analog sind in  $S^2$  die ersten I. II. III in I und II. III gegliedert, indem II. III das Geschehene angeben, I den Grund, weshalb das geschehen ist; wobei zwischen I und II, wie zwischen II und III Synapheia der Kola stattfindet, die in  $S^1$  fehlt.

Die folgenden 7 Kola sind in  $S^1$  in 3 und 4 gegliedert, indem 3 wieder Hauptsatz, 4 Nebensatz sind, und jene 3 sagen, daß der Chor sich dann aufs adriatische Meer, der Ata und des Eridanus Gewässer, erheben würde, und diese 4, daß dort die Heliaden um Phaethon klagen.

Auch in  $S^2$  bestehen die zu 9 erweiterten 7 aus 3 und 6, indem die 3



Ursache und Ort, die 6 That und Weise des bevorstehenden Selbstmords angeben. Übereinstimmend gehört V in  $S^1$  und  $S^2$  dem Gedanken nach halb zu IV, halb zu VI, um eben diese Gruppe von 3 Kola im Gedanken zur Einheit zu verbinden. Als die 2 erweiternden Kola unter den 6 der zweiten Hälfte von  $S^2$  sehe ich X und XI an, welche den Gedanken von *καταδεδείσθαι* durch *εὐδοξον φάμαν* u. s. w. amplifizieren, während XII den *ἔρωτα* als *ἀλγεινόν* behandelt.

In  $S_1$  handelt das erste Paar in einem Hauptsatz, das letzte in einem mit *ἵνα* beginnenden Nebensatz mit allgemeinen Angaben von dem Ort, wohin die Trözenierin schließlicly fliegen möchte, von der seligen Hesperidenküste, die den Göttern Glückseligkeit wachsen läßt. Die mittleren 6 aber, welche die Form eines auch mit *ἵνα* beginnenden Nebensatzes haben, geben die Beziehungen dieses Ortes zu den Göttern an; zuerst 4 die zu Poseidon, der das Grenzland bewohnt, das innerhalb an den (von Atlas gehaltenen) *ὄργανός* stößt, und der dort die Sterblichen, die Schiffer von den seligen Inseln fernhält; dann 2 die zu dem draussen auf der Hesperidenküste im heiligen Ehelager ruhenden Zeus, durch *τ'* an die 4 angeknüpft. V ist hier nicht halb zu IV, halb zu VI gezogen.

In  $S_2$  enthalten 2 von den 6 ersten den Vokativ, dann 4 den ihn näher charakterisierenden Nebensatz. Beide Satzteile sind dadurch zur Einheit verknüpft, daß die 4 in II zurückgreifend einen Teil von II herübernehmen. Eine Wortbeziehung liegt in *πορθυίς* und *ἐπόρευσας*. Das Relativ *ἃ* funktioniert hier bei der Verknüpfung der 2 und 4 analog dem *τ'* in  $S_1$  bei der Verknüpfung der 4 und 2 dort. V ist, analog dem V in  $S_1$ , nicht halb zu IV, halb zu VI gezogen. Darauf handeln die zu 6 erweiterten, 4 letzten Kola in  $S_2$  von Phädra im Nominativ. In VII. VIII ist die Rede vom Ursprung des Unglücks der Fahrt, in IX—XII von ihrem Ziel, Athen, genauer Munychia; indem XI. XII die erweiternden Kola sind, deren Verbum *ἔβασαν*, wenn keine Erweiterung stattfände, schon in X stehen würde. Die Verknüpfung der 6 an die 6 ist durch *γὰρ* bewirkt.

Die Gesamtordnung in  $S^1 S_1 S_2 S^2$  ist demnach: 3 (1. 2). 7 (3. 4): 2. 6 (4. 2). 2, 6 (4. 2). 4 (2. 2 zu 4 erweitert): 3. (1. 2). 7 (3. 4 zu 6 erweitert).

**Herstellung der Ordnung.** Bei der Untersuchung beschlich mich hier eine gewisse unruhige Erwartung, ob wohl die im 2. Stasimon eingetretene *ταραχή* sich im 3. Stasimon durch Ausgleichung der dortigen *ταπallayaλ* wieder in eine einfache Ordnung verwandeln werde. Desto leichter fühlte ich mich, als die 2  $\times$  48 Zeiten so bestimmt ausgeglichen wurden.

Dadurch nahm der Chor wieder gerade Stellungen auf je 20 ein, indem zugleich sich ein Plus von je 2 Kola in  $S_2$  und  $S^2$  ergab.

Das Übermäßige in diesen vermehrten Zahlen der Engen und Wege entspricht dem Gedanken, der in Strophe  $\beta'$  weite Entfernungen erwähnt und in Antistr.  $\beta'$  eine weite Ausmalung des Selbstmordes ist.

Aber noch in einer andern Richtung ist die gestörte Ordnung wieder herzustellen, nämlich in der Reihenfolge der je 5 Choreuten je in ihrem Stoichos, die aus AE, BΔ, Γ wieder zu ABΓΔE zurückzuführen ist.



	Thema	Variation	Strophe β' (β).
I	— — — — —	— — — — —	ὦ λευκότερε Κρησία
II	— — — — —	— — — — —	πορθμῆς, ἃ διὰ πόντιον
III	— — — — —	— — — — —	κῆμ' ἀλλικτυπον ἄλμας
IV	— — — — —	— — — — —	ἐπόρευσας ἐμὴν ἄνασσαν
V	— — — — —	— — — — —	ὀλβίαν ἀπ' οἴκων,
VI	— — — — —	— — — — —	κακονομφωτάταν θνασιν.
VII	— — — — —	— — — — —	ἦ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων ἦ
VIII	— — — — —	— — — — —	Κρησίας ἐκ γὰρ δύσορως
IX	— — — — —	— — — — —	ἔκτατ' ἐπὶ κλεινὰς Ἀθήνας,
X	— — — — —	— — — — —	Μουσυχίου δ' ἀκταῖσιν ἐκδή-
XI	— — — — —	— — — — —	σαντο πλεκτὰς πεισμάτων ἀρ-
XII	— — — — —	— — — — —	χὰς ἐπ' ἀπείρου τε γὰρ ἔβασαν.

	Thema	Variation	Antistrophe β' (b).
I	— — — — —	— — — — —	ἀνδ' ὦν οὐχ ὁρίων ἐρώ-
II	— — — — —	— — — — —	των δεινὰ φρένας Ἀφροδί-
III	— — — — —	— — — — —	τας νόσφ' κατεκλάσθη.
IV	— — — — —	— — — — —	χαλεπὰ δ' ὑπέραντιλος οὐσα
V	— — — — —	— — — — —	συμφορᾷ, τεράμνων
VI	— — — — —	— — — — —	ἀπὸ νομφιδίων κρημαστὸν
VII	— — — — —	— — — — —	ἄφεται ἀμφὶ βρόχον λευ-
VIII	— — — — —	— — — — —	κᾶ καθαρμοῦσιν δειρά,
IX	— — — — —	— — — — —	δαίμονα στυγνὰν καταιδε-
X	— — — — —	— — — — —	σθεῖσα τὰν τ' ἐξδοξον ἀνδαι-
XI	— — — — —	— — — — —	ρομένεα φάμαν ἀπαλλάσ-
XII	— — — — —	— — — — —	σουσά τ' ἀλγεινὸν φρενῶν ἔρωτα.

**Thema und Variation.** Das Verhältniss 2. 3 oder 3. 2 weicht mehr als das Verhältniss 3. 4 oder 4. 3 vom isischen Gleichgewicht ab und ist insofern mehr erregt als dieses. Die Erregung wird gröfser, wenn ein B(eischritt) hinzutritt, so dafs noch ein schräger Schritt mehr geschieht, z. B. — — — — —. Geringer wird sie, wenn für den diplasischen Teilfs poly-schematistisch ein isischer 4-zeitiger, namentlich der ruhigste, ein Spondeus eintritt, z. B. — — — — — für — — — — —; — — — — — für — — — — —. Verbindet man mit einem P(æon) einen andern P. nebst 2-zeitigem B., so ist diese Verbindung mehr erregt, als wenn man einen 3- und einen 4-, oder einen 4- und einen 3-zeitigen Fuß mit einem P. verbindet; in jener Verbindung sind mehr schräge Schritte als in dieser. Das μέγεθος beider Verbindungen und die Zahl des βάσεις in ihnen sind gleich groß, 12 und δ'.

Diese Verhältnisse, das hemiolische und das epitritische, können sich aber auch ferner bei der Gliederung einer Anzahl Kola in Gruppen finden. So können z. B. 10 Kola in 6. 4 oder 2. 6. 2, 7 in 3. 4 oder 4. 3 gegliedert werden. — Man kann das epitritische Verhältniss erweitern, indem man zu den 7 noch 3 hinzusetzt und so die Verhältnisse 3. 7, 7. 3 bildet, wobei die 7 wieder = 3. 4 oder 4. 3 sein können. Dies erweiterte epitri-

tische Verhältnis weicht mehr als das nicht erweiterte hemiolische vom isischen ab und ist daher erregter als dieses. — Es sind noch mehr Entwicklungen des Hemiolischen und Epitritischen möglich. Obige habe ich ausgewählt, weil sie im 3. Stasimon vorkommen.

Unter Anwendung obiger Verhältnisse ist das 3. Stasimon einheitlich gebaut. In der metrischen Grundlage ist Alpha hemiolisch, Beta (erweitert) epitritisch. Durch den Satz aber und im Anschluß daran auch in einer Modifikation der metrischen Form und Ordnung wird das Ganze chiasmatisch einheitlich, indessen so, daß darin doch ein Fortschritt stattfindet, von der Höhe der Welle ins Thal und wieder steigend zur höchsten Höhe der Brandung; in  $\alpha$  eine doppelte hemiolische Ordnung, die in epitritischer Weise erregt wird, in  $a$  eine doppelte hemiolische Ordnung ohne epitritische Erregung, in  $\beta$  eine doppelte epitritische Ordnung, die in hemiolischer Weise gemäßigt wird, in  $b$  eine dreifache epitritische Ordnung.

Um den allgemeinen schwankenden Erregungszustand auszudrücken, bildet in jedem Kolon 1 P. den Hauptteil, da dieser  $\pi$ . zwischen Diplasischem und Isischem schwankt.

Verschiedenartige Zusätze zu diesem P. gestalten die Kola mehr oder weniger erregt. So sind in Alpha 4 mal, in Beta 3 mal je ein 3- und ein 4-zeitiger  $\pi$ ., so daß dort 4, hier 3 Dochmiaker sich finden. Diesen 4 weniger erregten Kolen dort stehen 6 mehr erregte gegenüber, worin der Zusatz je aus 1 P. mit B. besteht, den 3 weniger erregten hier aber 7 mehr erregte, worin er aus je 1 Syz. von 1 der beiden Geschlechter besteht, die zusammen die vordere Hälfte eines Dochmiakers bilden. Sowohl der strophische als der antistrophische Stoichos tanzt erst ein hemiolisches, dann ein epitritisches System. Das hemiolische ist weniger erregt als das (vermehrt) Epitritische. Um diesen Gegensatz bestimmter zu markieren, ist die Reihenfolge der Glieder dort sinkend, 6. 4 (in  $a$  zu 2. 6. 2 variiert), hier steigend 3. 7.

Da in Alpha ein im allgemeinen geringerer Erregungszustand als in Beta auszudrücken ist, so wird dies noch deutlicher dadurch gemacht, daß die mehr und die weniger erregten Kola nicht je zusammen einander scharf gegenüberstehen. Sie sind nämlich so durcheinandergeflochten, daß die Reihenfolge 3 von jenen, 3 von diesen, 3 von jenen, 1 von diesen ist. Man kann zwar auch die ersten und dritten 3, die zweiten 3 und das letzte 1 in Gedanken vereinen; allein es sind die dabei zusammengehörigen 3 und 3, 3 und 1 durch je eine Gruppe von 3 der andern Art getrennt. Diese Art der Gruppierung ist also loser und ist die Nebenordnung der andern gegenüber, wobei die ersten 3 und 3 und die letzten 3 und 1, wie sie einander unmittelbar folgen, zusammengenommen werden. Diese letztere Gruppierung ist die Hauptordnung. Da nun bei ihr 3 mehr und 3 weniger erregte in einer gemäßigten Mischung den wenigeren 3 und 1 in einer Mischung mit dreifachem Übergewicht des Mehrerregten gegenüberstehen, so erhält das Ganze der 10 Kola einen weniger erregten Charakter, wie ihn eben Alpha haben soll. Dazu kommt, daß in den mehr erregten ersten 3 die Welle vom

P. mit B. zum bloßen P. innerhalb jedes Kolons sinkt, in den mehr erregten dritten 3 aber innerhalb jedes Kolons vom bloßen P. zum P. mit B. steigt. In den Dochmiakern aber, den zweiten 3 und dem letzten 1, steigt die Erregung innerhalb eines jeden vom epitritischen zum hemiolischen Verhältnis (durch Variation jedoch im letzten 1 Kolon von  $\alpha$  weniger erregt,  $\alpha = \cup \cup \cup$ ;  $\alpha = - - -$ , während sie in dem von  $a$  zuletzt nicht spondeisch verlangsamt ist und so schon zur Neigung von  $\beta$  überleitet). So sinkt die Bewegung innerhalb jedes Kolons der 1. U.-P., steigt in der 2., noch mehr in der 3., steigt und sinkt in der 4., innerhalb jedes Kolons. — Diese technische hemiolische Doppelordnung ist von einer grammatischen und technischen epitritischen durchflochten. Grammatisch nämlich bildet die 1. U.-P. einen Hauptsatz mit Nebensatz I, II. III und ist die 1. H.-P., der sich als 2. H.-P. die 2. und 3. 4. U.-P. als Hauptsatz mit Nebensatz, IV. V. VI und VII. VIII. IX, X anschließen. Dem entspricht technisch die Folge der verschiedenen Formen der P. in den Hauptteilen, die  $b b b$  und  $c b c$ ;  $c b b$ ,  $c$  ( $c$  = Kretiker,  $b$  = Bakchius  $\cup - \cup$ ) geordnet sind (nämlich  $c b c$  durch Variation aus  $c c c$ ).

So herrscht in  $\alpha$  das Hemiolische, etwas mehr erregt durch das Epitritische (erweitert Epitritische).

In  $a$  ist nur das hemiolische Ordnungsprinzip gebraucht. Die Welle senkt sich von  $\alpha$  zu  $a$  und wird weniger erregt. Die 6 und 4 Kola bilden die erste Ordnung, die hemiolische Grundlage, technisch, ebenso wie in  $\alpha$ . Sie erleiden aber durch die zweite eine hemiolische Variation. Der Sinn und Satz nämlich teilt  $a$  in 2, 6, 2 Kola. Es wird das Ziel des Fluges geschildert, in den 2 und 2 als der Ort, wo es so herrlich ist ( $\xi\nu\alpha$  = wo, in IX), in den 6 als der Ort, wohin einerseits vom Unglück her die Menschen nicht zugelassen werden, anderseits vom Glück her die ambrosischen Quellen fließen ( $\xi\nu\alpha$  = wohin, in III). Dem entspricht eine Variation der technischen Form. In III ist der B. umgestellt, so daß der Haupt-P. vorn statt hinten steht und  $\cup \cup \cup$  statt  $\cup - -$  wird. Dadurch ist, wie auch im Sinn und Satz, eine epitritische Form unmöglich gemacht, indem nun keine der 4 U.-P. 3 Kola enthält. Um die 6 (4. 2) abzugrenzen, ist anderseits in VIII der Haupt-P. gegenüber  $\alpha$  umgestellt und  $- - \cup$ ;  $\cup \cup \cup$ , - statt  $\cup - -$ ;  $\cup \cup \cup$ , - gebildet. Die beiden Grenzkola III und VIII sind so übereinstimmend gebildet,  $- - \cup$ ;  $\cup - \cup$ , -  
 $\cup - \cup$ ;  $\cup - -$ ,  $\cup$ .

Da nun diese Umbildung in III und VIII von  $a$  eine Variation ist, so wird auch V  $- -$ ,  $\cup$ ;  $\cup - -$  in  $\alpha$  und  $a$  als Variation aus  $- \cup$ ,  $- \cup \cup$ ;  $\cup -$  anzusehen sein (s. u.).

Anders in Beta. Die Welle steigt. — Und zwar ist in  $\beta$  die Grundordnung eine doppelt Epitritische, durchs Hemiolische gemäßigt, während sie in  $\alpha$  eine doppelt Hemiolische, durchs Epitritische erregte, war. Die durchs Metrum bewirkte, epitritische Hauptordnung ist, daß die 1. H.-P., aus der 1. U.-P. bestehend (ich nenne die hier selbständig als H.-P. geltende Gruppe von I. II. III, wie die von IV. V. VI, VII — vgl. den Namen  $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\eta$

z. B. für  $\eta$  — auch eine U.-P.; was sie in der hemiolischen Ordnung von  $\beta$ , s. u., innerhalb einer H.-P. ist), aus weniger erregten Dochmiakern gebildet ist; während die 2. H.-P., in 3 U.-P., Metren aus einem P. als Hauptteil mit einem Zusatzteil aus einem der beiden Rhythmengeschlechter enthält, die zusammen die vordere, größere Hälfte eines Dochmiakers bilden (s. o.), in der 2. U.-P. hinten 3 Bakchien, vorn eine anapästische, trochäische, anapästische Syz., in der 3. U.-P. hinten ein Kretikus, vorn eine daktylische Syz., in der 4. U.-P. (thematisch VIII. IX. X, s. u.) vorn je 1 Kretikus, hinten je 1 jambische Syz. (Penthemimeres). Eine epitritische Nebenordnung aber ist dadurch bewirkt, daß in der 1. 2. 3. U.-P. der P., der den Hauptteil jedes Kolons bildet, hinten, in der 4. U.-P. vorn steht, dort 3 Kretiker, 3 Bakchien, 1 Kretiker, hier 3 Kretiker. Umgekehrt die Zusatzteile. — Gemäßigt ist diese epitritische Erregung in  $\beta$  durch eine grammatische hemiolische Gliederung der Kola, indem die ersten 6 Kola, die der 1. und 2. U.-P., einen vokativischen Satz (ohne Prädikat) mit Nebensatz bilden, die letzten 4, VII. VIII. IX. XII (über die Einschlebung von X. XI nachher), nominativische Hauptsatzform mit Prädikat haben. Dem schließt sich eine metrische Ordnung an. Es stehen nämlich hinten in der 1. und 2. U.-P. 3 Kretiker und 3 Bakchien, dann aber 1 und 3 Kretiker in der 3. und 4. U.-P. hinten und vorn; und von den Zusatzteilen bilden I—III wie IV—VI je eine Gruppe  $\text{—, —, —, —}$ ;  $\text{—, —, —, —}$ ;  $\text{—, —, —, —}$  und  $\text{—, —, —, —}$ ,  $\text{—, —, —, —}$ ,  $\text{—, —, —, —}$ : alles vorn, steigend sinkend sinkend, steigend sinkend steigend; dagegen VII  $\text{—, —, —, —}$  sinkend vorn und  $\text{—, —, —, —}$ ,  $\text{—, —, —, —}$  steigend hinten. Stellt man dies mit der Ordnung in  $\alpha$  zusammen, wo in der 1. und 2. U.-P. hinten umgekehrt 3 Bakchien und (thematisch) 3 Kretiker stehen, darauf die 4 pöonischen Hauptteile der 3. und 4. U.-P. zu 3 ( $\text{—, —, —, —}$ ,  $\text{—, —, —, —}$ ) vorn und 1 ( $\text{—, —}$ ) hinten geordnet sind, so erhalten wir die Gesamtantithese 3. 3, 3. 1 zu 3. 3, 1. 3. Wie in  $\alpha$  ist in  $\beta$  das Kolon V in der Mitte der 2. U.-P. abweichend von IV und VI zwischen diesen gestaltet. Diese Abweichung erstreckt sich aber in  $\beta$  nur auf die vordere Hälfte von V, wo ( $\text{—, —, —, —}$  für)  $\text{—, —, —, —}$  zwischen  $\text{—, —, —, —}$  in IV wie VI steht. Daher kann hiermit in  $\alpha$  auch nur die vordere Hälfte von V  $\text{—, —, —, —}$  zwischen  $\text{—, —, —, —}$  und  $\text{—, —, —, —}$  in IV und VI verglichen werden. In den Hauptteilen hinten aber steht antithetisch eine Variation in  $\alpha$  in der 2. U.-P., in  $\beta$  in der 1. U.-P., dort in V  $\text{—, —}$ , hier in III  $\text{—, —}$  für  $\text{—, —}$  und  $\text{—, —}$ ; dagegen in der 1. U.-P. dort, wie in der 2. hier keine Variation, sondern lauter thematische Bakchien.

Endlich in  $b$  ist nur epitritische Gliederung. Die Mäßigung durchs Hemiolische, wie sie in  $\beta$  eintritt, fällt in  $b$  ganz weg; die Ordnung in 3. 7 und 7. 3 Kola durchs Metrum ist aber ganz dieselbe wie in  $\beta$ . Grammatisch dagegen tritt, wie gesagt, alles Hemiolische fort. Bei den 7 Kolen der Hauptordnung 3. 7 schließt sich epitritisch das Grammatische dem Metrischen an, indem nach der 2. U.-P. mit  $\xi\psi\epsilon\tau\alpha\iota$ , dem Verbum regens, die Gruppe der zusammengehörigen 3. und 4. U.-P. mit ihren 4 Kretikern als Hauptteilen beginnt. Die 1. H.-P., die der 1. U.-P., handelt über die

Krankheit, die 2., die der 2. 3. 4. Unterperiode, über den Selbstmord Phädras.

Beta ist erregter als Alpha, weil in Beta 3 Dochmiaker gegen 7 anderartige, in Alpha 4 Dochmiaker gegen 6 anderartige Kola stehen. Im letzten Kolon der 1. H.-P. von Beta, III, findet die Variation  $\tilde{\alpha}\lambda\mu\alpha\varsigma, \kappa\lambda\acute{\alpha}\sigma\theta\eta$ , —, — für —, —, — statt; im letzten Paar der 1. thematischen H.-P. von Alpha, in V, die Variation  $\delta\rho\eta\nu\acute{\alpha}\varsigma, \nu\alpha \nu\alpha\lambda\omega\nu$ , —, —, — für —, —, —.

Ich gehe nun mit einigem etwas weiter ein, teils zur genaueren Entwicklung, teils zum Beweis des Auseinandergesetzten.

Bei der Untersuchung der Qualität, ποιότης, der einzelnen  $\pi.$ , woraus die Kola bestehen, ist auf das μέγεθος, die Quantität der ganzen Kola, zu achten, so daß die  $\pi.$  ein solches μέγεθος ausmachen. Durchschnittlich haben die Kola in Alpha 12 und  $\delta'$ , in Beta 13 und  $\delta'$  Zeiten und Baseis.

Auszu drücken ist der Wunsch des Chors und das Geschick Phädras; als Einheit des zweigeteilten Gedankens aufgefaßt das, was der Chor bei Phädras Geschick fühlt und denkt, in Alpha, was er für sich wünscht, in Beta, was er für Phädra beklagt. Dies geschieht durch die allgemeine Grundordnung der P. als Hauptteile mit ihren verschiedenartigen Zusätzen in hemiolischer und epitritischer Weise.

Diese 2 Hauptteile sind wieder jeder zweiteilig. In  $\alpha$  ist der Weg nach den seligen Inseln von den  $\kappa\epsilon\nu\theta\mu\acute{\omega}\nu\epsilon\varsigma$  über das Meer und den Eridanus, den Ort der Heliadenklage, in a sein Ziel, die selige  $\acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}$ , dargestellt; in  $\beta$  der Weg nach Trözen, der Unglücksstätte, von Kreta über das Meer und Athen, in b das Ziel, Krankheit und Selbstmord in Trözen. Diese Gliederung in  $\alpha$  Weg, a Ziel,  $\beta$  Weg, b Ziel ist *eo ipso* eine in  $\alpha\beta$  Weg, Weg, a b Ziel, Ziel. Sie läßt sich als parallele bezeichnen:  $\begin{matrix} \alpha & & \alpha \\ \beta & \square & \beta \end{matrix}$ .

Durch Satzbildung innerhalb jedes dieser 4 Systeme sind sie zusammen chiasmisch geordnet. Geschildert wird in  $\alpha$  der Weg durchs Unglück, in a das Ziel, das Glück wohin, in  $\beta$  der Weg durchs Glück, in b das Ziel, das Unglück wohin; also Unglück, Glück, Glück, Unglück; a b a. Diese Gliederung läßt sich  $\begin{matrix} \alpha & & \alpha \\ \beta & \times & \beta \end{matrix}$  bezeichnen. — Die Bezeichnung beider Gliederungen

vereinigt ergibt die Fig.  $\begin{matrix} \alpha & & \alpha \\ \beta & \square & \beta \end{matrix}$ .

Hiezu treten die  $\pi\alpha\rho\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma\alpha\iota$ , teils zum Ausdruck der besonderen Sinnverhältnisse und zur inneren Verbindung der Teile im 3. Stasimon, teils zur Verbindung des 3. Stasimons mit dem durch  $\tau\alpha\rho\alpha\chi\acute{\eta}$  variierten 2. Stasimon. Man kann diese ganze Ordnung mit einer Brokatarbeit vergleichen.

Der Hauptteil, in jedem Kolon 1 P., ist 5-zeitig, der Zusatzteil in Alpha 7-, in Beta 8-zeitig (s. o.); so daß in Beta insofern im ganzen ein stärkeres Abweichen vom isischen Gleichgewicht und eine stärkere Erregung stattfindet. Dem wirkt jedoch in den Dochmiakern von Beta der Umstand entgegen, daß sie in der Vorderhälfte —, — oder —, — polyschematistisch für —, — oder —, — und dadurch mehr Langsamkeit haben, und anderseits in den

nichtdochmiakischen Kolen von Alpha der Umstand, daß sie aus lauter pöonischen, also mehr erregten Metren, auch in den Zusatzteilen, bestehen: wogegen die Dochmiaker in Alpha in der Vorderhälfte  $\cup$  — und —  $\cup$  haben, anderseits in den nichtdochmiakischen Kolen in Beta die Zusatzteile solche sind, die aus je einem der beiden in Pöonen und Epitriten vereinigten beiden Geschlechter bestehen, also innerhalb des Kolons des Schwankens ermangeln, was durch deren pöonische, epitritische Zusammensetzung entsteht. Die Verbindung eines P. mit einem P. und B. je in 1 Kolon ist eine Verbindung mit einem stärkeren kleinen Wellenschlag gleicher Art, die abwechselnde Verbindung aber eines P. mit einer Syz. je eines der beiden einfachen Geschlechter in einem Kolon ums andere ist ein stärkerer, weiterer Wellenschlag. Letzteres ist in den Perioden also eine größere, tiefere Erregung als ersteres, namentlich wenn zuletzt, wie in Beta hier, das erregtere steigende Geschlecht des diasischen Jambus syzygisch 3 mal wiederholt zu dem P. hinzutritt.

### I. Die parallele Ordnung der Responson, $\alpha \begin{array}{|c|} \hline \square \\ \hline \end{array} \beta$ .

Ich weise nun die oben angegebenen Verhältnisse\*) im einzelnen genauer nach. — Nach Obigem sind in  $\alpha$  2 H.-P. mit je 2 U.-P.: I. II. III. IV. V. VI und VII. VIII. IX, X. Die Hauptteile sind in I. II. III und IV.

\*) In Alpha würde nicht, der Grundstimmung des ganzen 3. Stasimons entsprechend, in jedem Kolon ein P. den Hauptteil bilden und  $\delta'$  die thematische Durchschnittszahl der  $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$  sein, wenn dies beides nicht auch in V der Fall wäre. Dasselbe gilt bei Beta in Beziehung auf III und VII. Diese 3 Kola haben gewisse Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten, die zu beachten sind. Zunächst erscheint es absichtlich, daß in  $\beta$  VII und b VII die beiden Schlusssilben je 2 Worten angehören,  $\rho\omega\nu \eta$  und  $\chi\omega\nu \lambda\epsilon\nu$ , dagegen in  $\alpha$  V und a V,  $\beta$  III und b III je einem Wort,  $\eta\rho\acute{\alpha}\varsigma \nu\alpha\iota\omega\nu$  und  $\acute{\epsilon}\lambda\mu\alpha\varsigma \kappa\lambda\acute{\alpha}\sigma\theta\eta$ . Der Unterschied der Zwischenzeiten, der  $\acute{\epsilon}\gamma\nu\omega\sigma\tau\omicron\iota \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$ , ist derselbe wie der im Deutschen bei Lichtglanz und Licht Glanz. Eine kurze Pause aber,  $\Lambda$ , schließt sich leichter an den längern als an den kürzern  $\acute{\epsilon}\gamma\nu\omega\sigma\tau\omicron\varsigma$  an. Dem entsprechend fasse ich jene absichtliche 3malige Analogie als eine Andeutung davon auf, daß am Schluß  $\beta$  VII und b VII einen Kretikus mit Pause haben =  $\Lambda$  —, dagegen  $\alpha$  V und a V einen Bakchius  $\cup$  — — und  $\beta$  III und b III einen katalektischen Kretikus mit *longa pro brevi* = — und — —. Sonst erhalten die bezüglichen Choreuten nicht die zu suchende Zahl der  $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ . — Im ganzen 3. Stasimon haben nur  $\beta$  VII und b VII eine daktylische Syz. als Zusatzteil. Dagegen haben VIII. IX. XII in  $\beta$  und b jambische Zusatzteile, —  $\cup$   $\cup$  —,  $\cup$ . — Die Kola X. XI sind zur Wiederherstellung der orchestischen geraden Linien der Seitenstoichen eingeschoben. Bezeichne ich hem. und dipl. Geschlecht mit a und b, so ist die Folge derselben in VIII. IX und XII a b, —  $\cup$   $\cup$ ; — —  $\cup$  —,  $\cup$ , in X. XI aber b a a b, —  $\cup$  — —; —  $\cup$  —  $\cup$ , so daß die ganze Folge a b, b a a b wird, wobei davon abgesehen ist, welche Form das hem. und dipl. Geschlecht im einzelnen haben mögen. Bei den Einschiebungen, Erweiterungen nach IX handelt es sich in  $\beta$  um Athen und Munychia, in b um Scham- und Ehrgefühl (vgl. Plat. Sympos. 178 D); worauf dann in XII dort von der  $\acute{\alpha}\nu\epsilon\iota\rho\omicron\varsigma$ , hier von dem schmerzreichen  $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma$  die Rede ist. Bei der Amplifizierung durch den Gedanken an Munychia mag man sich daran erinnern, daß bald nach den großen Dionysien in Athen Artemis, die Feindin Phädras, in Munychia gefeiert ward.



V. VI hinten  $\cup - -$  γενοίμαν,  $\cup - -$  σσαν ὄρνιν,  $\cup - -$  σι θελή und  $- \cup -$  πόντιον,  $\cup - -$  δριγηῆς,  $\cup - -$  νοῦ θ' ἔδωρ und in VII. VIII. IX vorn und X hinten  $- \cup -$  ἐνθα πορ,  $\cup - -$  σιν εἰς οἶ,  $\cup - \cup \cup$  κόραι Φαέ und  $- \cup -$  εἰς ἀνγὰς (ἀν Parallage). Umgekehrt stehen die Zusätze in I. II. III; IV. V. VI vorn und in VII. VIII. IX hinten, in X vorn: nämlich in I. II. III und IV. V. VI  $\cup \cup - - \cup$  ὑπὸ κενθμῶσι;  $\cup \cup - \cup -$  ἵνα με πτεροῦ;  $\cup \cup - \cup -$  θεὸς ἐν ποτα und  $\cup - -$  ἀρθελὴν δ' ἐπὶ (ἀρ Parallage);  $- \cup -$  κῆμ' ἄτας Ἀ;  $\cup - -$  ἀκτῆς Ἡριδα (ἀ Parallage); in VII. VIII. IX und X  $\cup \cup - \cup -$  φύρεον σταλάς;  $\cup \cup - \cup -$  δμα πατρὸς τάλαι;  $- \cup -$  θοντος οἴκτω und  $\cup - -$  τὰς ἡλεκτροφα (τὰς Parallage). Diese Zusätze sind in der 1. und 3 U.-P. mit je V. oder N., in der 2. und 4. U.-P. Vereinigungen je eines 3- und eines 4-zeitigen Fusses, so daß, anders ausgedrückt, die 2. und 4. U.-P. aus Dochmiakern bestehen. Die P. sind in der 1. U.-P. in den Hauptteilen 3  $\cup - -$ , in den Zusätzen 3  $\infty - \cup$ , in der 3. U.-P. in den Hauptteilen 1  $- \cup -$ , 2  $\cup - \infty$ , in den Zusätzen 2  $\cup \cup - \cup -$ , 1  $- \cup -$ ; in der 2. und 4. U.-P., in den Dochmiakern 4 Kretiker,  $- \cup -$  (1 Bakchius in V  $\cup - -$  durch Variation), in den Hauptteilen, während in den Zusatzteilen keine P. sind.

Diese Ordnung ist in a so variiert — schon fürs Thema variiert, was dann durch παραλλαγὰι zur eigentlichen Variation wird —, daß I. II und IX. X die 1. und 4. U.-P., zusammen die kleinere H.-P., dazwischen aber III—VI und VII. VIII die 2. und 3. U.-P., zusammen die grössere H.-P. bilden. Diese Ordnung ist dadurch bewirkt, daß III und VIII, unter sich übereinstimmend, von allen anderen Kolen aber abweichend gebildet, so als Grenzkola der b diese Gruppe, die der 6 Kola, gegen das Vorhergehende und Folgende abgrenzen, was durch Umstellung des N. in a III und der P. in a VIII gegenüber dem N. in α III und den P. in α VIII bewirkt ist, indem dort  $\cup \cup - \cup$ ;  $\cup - -$ ,  $\cup \cup$  (ἦν δ' οὐκ οὐκ πορφυρὴ) aus  $\cup \cup - \cup -$ ;  $\cup - -$  (θεὸς ἐν ποτα σι θελή) und hier  $- \cup -$ ;  $\cup - \cup \cup$  (Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοί) aus  $\cup - -$ ;  $\cup \cup - \cup -$  (σιν εἰς οἶδμα πατρὸς τάλαι-) gemacht ist; wobei  $\cup \cup$  und  $-$  für einander validieren. (Zu Ζηνὸς μελάθρων παρὰ vgl. analog Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 297, 17 παλιμβακχειοβάκχειος  $- \cup \cup - -$  φεύγοντα διώκει.) Die 2. U.-P. handelt von Poseidon (nebst Atlas), die 3. U.-P. von Zeus.

In β bilden I. II. III, IV. V. VI, VII, VIII. IX. XII die 1. 2. 3. 4. U.-P.\*). Die 1. U.-P. besteht aus 3 Dochmiakern mit Kretikern am Ende, Κρησιὰ  $- \cup -$ , πόντιον  $- \cup -$ , ἔλμας  $- -$  aus  $- \cup -$  (Katalexis und longa pro brevi) und vorn einem polyschematistischen Spondeus statt eines 3-zeitigen diplas. π. Die 2. U.-P. aus 3 Bakchien als Hauptteilen hinten, ἄνασσαν  $\cup - \cup$  (brevis pro longa), ἀπ' οἴκων  $\cup - -$ , ὄνασιν  $\cup - \cup$  (brevis pro longa); die 3. aus 1 Kretikus als Hauptteil hinten, ρων ἥ  $- \wedge -$  (mit 1-zeitiger Pause in der Mitte); die 4. aus Kretikus, 1. P., Kretikus,  $- \cup \infty$ , als Hauptteilen vorn,

\*) Katachrestisch nenne ich (s. o.) U.-P. auch eine Periode, die in einer Ordnung U.-P., in einer andern H.-P. ist, und eine der U.-P. im allgemeinen gleichwertige Abteilung aus 1 Kolon (vgl. συλλαβή).

*Κρησάας*, *ἔπτατ' ἐπὶ, γὰς ἐν' ἄ*. Die Zusatzteile aber sind in der 2. 3. 4. U.-P. je 1 Syz. von einem der beiden einfachen Geschlechter, die zusammen die Vorderhälfte eines Dochmiakers bilden: in der 2. U.-P. eine anapästische, trochäische, anapästische Syz. vorn, *ἐπόρευσας ἐμάν, ὀλίβαν* anapästische, *κρητικοβοάκχειος* — — — —, Studem. 'Anecd. A ᾠ (das ganze Kolon V kein *κρητικοβοάκχειος*), *κακονυμφοτάταν*, in der 3. U.-P. eine daktylische Syz. vorn, *ἢ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρ*, in der 4. U.-P. jambische *πενθημιμερη* lische Syz. vorn, *ἢ γὰρ δύσσορνς, κλεινὰς Ἀθήνας* (*longa pro brevi*), *πείρου τε γὰς ἔ* hinten, *ἐκ γὰς δύσσορνς*, κλεινὰς Ἀθήνας (*longa pro brevi*), *πείρου τε γὰς ἔ*.

In b ist dieselbe Ordnung mit einigen kleinen Abweichungen. Die P. der Hauptteile sind in der 1. U.-P. *ων ἐρώ, Ἀφροδί, κλάσθη* (— für — —), und in der 2. U.-P. *τλος οὔσα, τεράμωνων, κρεμαστόν*, in der 3. U.-P. *χον λευ* (— —), in der 4. U.-P. *κᾶ καθαῖρ, δαίμονα, σονσά τ' ἄλ*. Die Zusatzteile aber sind in der 1. U.-P. *ἀνθ' ὧν οὐχ ὀσέ, των δεινᾶ, τας νόσφ*, und in der 2. U.-P. *χαλεπᾶ δ' ὑπέραν, συμφορᾶ* A ᾠ, *ἀπὸ νυμφιδίων*, in der 3. U.-P. *ἔψεται ἀμφὶ βρόδ*, in der 4. U.-P. *μόξουσα δειρά, στυγνὰν καταιδε* (für — — — —), *γεινὸν φρενῶν ἔ*. In der 1. U.-P. sind symmetrisch die Abweichungen zwischen β und b so gruppiert: in den Hauptteilen stehen in β — — — —, — — — —, in b — — — —, — — — —, — — — —; dagegen in den Zusatzteilen zu Anfang in β — — — —, — — — —, in b — — — —, — — — —. Da nämlich, um die Durchschnittsgröße 13 zu erreichen, β II *πορθμύς*, β III *κῶμ' ἄ*, b III *τας νό* in der Variation als Rückbildungen polyschematistischer Formen — — — —, — — — —, — — — — anzusehen sind, so ist damit gegeben, β I *ὦ λευ*, b I *ἀνθ' ὧν*, b II *των δει* als — — — —, — — — —, — — — — aufzufassen. Außerdem findet noch in β IX *ἔπτατ' ἐπὶ* und b IX *δαίμονα* die ausdrucksvolle Abweichung eines offenen und eines zusammengezogenen 1. P. statt.

In der hemiolischen Variationsform von a, worin die 6 (4. 2) Kola von den 4 (2. 2) umgeben sind, stehen die Hauptteile antithetisch so. In der 1. U.-P. stehen die P. der Hauptteile hinten — — — — *ρον ἀκτάν*, — — — — *αἰοδάν*, in der 4. U.-P. vorn und hinten — — — — *ἐν' ὀλίβω*, — — — — *αν θεοῖς*; dagegen in der 2. U.-P. vorn und hinten — — — — *ἐν' ὁ ποντο* und — — — — *τας ἔχει*, — — — — *να ναίων*, — — — — *δὸν νέμει*, in der 3. U.-P. vorn — — — — *Ζηνὸς με*, — — — — *κρηναί τ' ἄμ* (polyschematistisch — — — —).

Sinngemäß wechseln die Formen — — — — und — — — —, ruhender und erregter, in *κευθμῶσι* und *ἔνα με πτε*, *θεὸς ἐν πο*, wie *μηλόσπο* und *ἀνύσαιμι*, *ἐν' ὁ ποντο*, entsprechend dem Sinn nicht bloß dieser Wortteile, sondern der ganzen Satzteile. In α V — — — —, — — — — *κῶμ' ἄτας Ἀδρινηᾶς* wagt es ab und auf. In α III — — — — *ἐν' ὁ ποντο* gehemmt, — — — — *ν* vordringend, bewegt, IV — — — — *ν* vordringend, gleichmäßig, *ναύταις οὐκέθ' ὁ*, — — — — *δὸν νέμει* anhaltend; ähnlicher Gegensatz von V zu VI — — — — *σεμνὸν τέρμο* stehend fließend, — — — — *να ναίων* vorwärts drängend, doch ohne daß *ν* noch folgte, wie in III, — — — — *οὐρανοῦ τὸν Ἄ* fließend stehend, — — — — *τας ἔχει* standhaltend. In α VII — — — — *κρηναί τ' ἄμ* voll vorwärts sich ergießend, — — — — *βροσλαί χέον* dahinfließend, voller, stehender, VIII — — — — *Ζηνὸς με* der Fluß fließt langsam breiter bei Zeus, — — — — *ν*, rascher, erregter weiter, bis er

breiter der Mündung naht. In  $\alpha$  IX es wächst in die Höhe auf den Breiten,  $X_{-1} = \cup \cup \chi \theta \nu \epsilon \nu \delta \alpha \mu \nu \iota$ , überall gleichmäßig auf dem weiten seligen Land.  $X$  ist in  $\alpha$  mehr polyschematistisch verlangsamt als in  $\alpha$ , dort an Anfang und Ende, hier nur am Ende, indem nun die Erregung in  $\beta$  beginnen soll.

Während die epitritische Variation in  $\alpha$  erregt, beruhigt die hemiolische in  $\alpha$ . Diese nämlich trennt das erregtere III von I. II und verbindet es den wenigen erregten IV. V. VI, und trennt ebenso das erregtere IX von VII. VIII, indem sie es mit dem weniger erregten X verbindet. Dadurch sind zugleich in III—VIII die 3 erregteren Kola III. VII. VIII in III und VII. VIII getrennt, während die weniger erregten 3, V. VI. VII, zusammenbleiben.

## II. Die chiastische Variation dieser Ordnung $\begin{smallmatrix} a & \square & a \\ \beta & & \beta \end{smallmatrix}$

durch den Sinn

In α ist die 2. U.-P. von der 1. als selbständiger Satz losgetrennt und zum Hauptsatz der folgenden 3. U.-P. gemacht, indem die 3. und 4. U.-P. zu ihr den Nebensatz bilden, ἀρθεῖν bis ὄδωρ mit dem Nebensatz ἐνθα bis αἰγᾶς. — In a stellen (s. o.) die 1. und 4. U.-P. das Wo, ἐνα, die 2. und 3. das Wohin, ἐνα, dar. Wo, auf der μυλόςπορος ἀπτά, nahe dem Zeuspalaste, der gottgeweihte Boden den Göttern die Seligkeit mehr, I. II, IX. X; wohin der Beherrscher des πόντος, der von Stürmen erregten, vom Land der ναῦται umgebenen λιμένα, den Schiffen nicht mehr von der Seite des Unglücks her einen Weg gewährt, indem er das heilige Ende des in den Ocean übergehenden Himmels (s. Barthold) bewohnt, den innen, an der Menschenseite, der von Zeus gestrafte Dulder Atlas trägt, und wohin von aussen, aus dem Land der Seligkeit, die ambrosischen Quellen strömen. — In β ist die 2. U.-P. von der 3. und 4. grammatisch getrennt und zur 1. gezogen, so daß die 3. und 4. von ἡ γὰρ — ἔβασαν einen Satz für sich bilden. — In b endlich machen die 3 U.-P. von χαλεπῷ an zusammen einen großen Hauptsatz aus.

Die Satzgliederung in  $\alpha$  a  $\beta$  b ist somit chiastisch, in  $\alpha$  epitritisch, in a hemiolisch, in  $\beta$  hemiolisch, in b epitritisch. Dadurch wird eine geschlossene Gesamteinheit des 3. Stasimons bewirkt, 1 2 2 1, wie sie in 1 2 1 2 oder 1 1 2 2 noch nicht gegeben ist. Eine solche Einheit ist im 3. Stasimon besonders notwendig, weil unter allen 5 Stasimen im 3. am meisten die antistoichischen Bewegungen auseinandergezogen sind.

Im einzelnen ist es so:  $\alpha$  I Ich, II. III Mich und IV. V. VI Ich, VII. VIII. IX, X die Heliaden, ihre Thränen; a I. II die Hesperidenküste, IX. X der Götterseligkeit, IV—VIII wohin Menschen nicht kommen dürfen IV—VI, von Zeus her ambrosische Quellen fliessen VII. VIII;  $\beta$  I—VI die *νοσφίς*, die übers Meer vom seligen Ort der Insel Kreta zum unseligen Glücksort brachte, VII, VIII. IX. XII nach Athen flog sie (ach! unselige Eile), dort stiegen sie aufs Festland; b I. II. III der Lohn dieser unheiligen *ἔρωτες*

(Plural, zu Theseus und Hippolyt\*), vgl. 29—33) war Krankheit, IV—XII und Selbstmord wird kommen.

Zusammen aber sind  $\alpha$  a hemiolisch: Vom Wege handeln auch noch a I. II ( $\acute{\alpha}\nu\acute{\upsilon}\sigma\alpha\iota\mu\iota$ ), welche 2 Kola in anderer Beziehung zu a IX. X gehören, und dann a VI—X im Relativsatz mit Wohin und Wo (Ziel des Wegs), also 12 (10 + 2) und 8 Kola = 3. 2. Dann aber sind  $\beta$  b zusammen epitritisch: Von der  $\pi\omicron\rho\theta\mu\acute{\iota}\varsigma$  handeln  $\beta$  I—VI; vom Wege nach Athen VII—XII und, relativisch angeknüpft ( $\acute{\epsilon}\nu\theta'$  ὅν), vom Entgelt dafür b I—XII, also 6 und 14 (4, mit Ausschluss von X. XI, und 10) Kola = 3. 7.

Die Gesamtordnung aber ist grammatisch (s. o.)  $\alpha$  3. 7, a 2. 6. 2,  $\beta$  6. 4, b 3. 7; chiasmisch.

Die Grenzen aller grammatischen H.-P. sind scharf, in  $\alpha$  nach III, in a vor III und nach VIII, in  $\beta$  nach VI, in b nach III. In ihnen aber sind sie scharf in  $\alpha$  nach VI, in a nach VI, nicht scharf in  $\beta$ , indem der Relativsatz  $\acute{\alpha}$  u. s. w. nicht erst nach II, sondern schon in II beginnt, und in b, indem  $\acute{\epsilon}\psi\epsilon\tau\alpha\iota$  in VII sein Subjekt zwar in sich, aber vorher in IV—VI, wie nachher bis XII, Appositionen hat. Da eine grössere Erregung die Grenzen weniger scharf als eine geringere innehält, so ist insofern hierin Beta erregter als Alpha.

### Παράλλαγαι.

Die Parallagai der Zeiten, womit die der Engen und Baseis in Verbindung stehen, verbinden teils das 3. mit dem 2. Stasimon, teils in dem 3. Stasimon Beta mit Alpha und in Alpha wie in Beta gewisse Teile mit einander.

Die 48 Zeiten, die zur Wiederherstellung der im 2. Stasimon um 48 enge Schritte und Engen gestörten Ordnung dienen, sind in  $\alpha\beta$  zu 24. 24, in a'b zu 23. 25 verteilt.

Die + 24 in  $\alpha$  sind folgende: In der 1. U.-P.  $\text{'}\text{Ἡ}\text{λ}\text{ι}\text{β}\text{ά}\text{τ}\text{ο}\text{ι}\text{ς}$  vorgesetzt,  $\nu\alpha\acute{\iota}\varsigma$  ἀγέλαι eingefügt. Es sind Choriamben,  $\text{+} \cup \cup \text{+}$ , sinkend steigend in den Teilfüßen, steigend als ganze. Die Herden der Vögel schweben ab und auf; die Höhen der  $\text{ἡ}\text{λ}\text{ι}\text{β}\text{α}\text{τ}\text{ο}\text{ι}$   $\kappa\epsilon\nu\theta\mu\acute{\omega}\nu\epsilon\varsigma$  senken sich und steigen ebenfalls. Zu Anfang von IV und VI sind  $\acute{\alpha}\rho$  und  $\acute{\alpha}$  polyschematistische Längungen um je 1. In der 3. U.-P. sind  $\sigma\sigma\upsilon\upsilon$ ,  $\nu\alpha\iota$ ,  $\delta\alpha\kappa\upsilon\acute{\rho}\omega\upsilon\upsilon\alpha\iota$  nachgefügt. In X wieder sind  $\tau\acute{\alpha}\varsigma$  und  $\alpha\upsilon$  polyschematistische Längungen um je 1. So haben die 1. U.-P. + 6 + 6 = + 12 und die 2. U.-P. + 1 + 1 = + 2, zusammen + 14; die 3. U.-P. + 2 + 2 + 4 = + 8 und die 4. U.-P. + 1 + 1 = + 2, zusammen + 10; also  $\alpha$  im ganzen + 24 = 14 + 10.

In a sind nur + 23. In I ist  $\text{'}\text{Ε}\sigma\pi\epsilon\tau\epsilon\lambda\acute{\delta}\omega\alpha\iota$  vorgesetzt; in III  $\alpha\varsigma$   $\lambda\iota\mu\nu\alpha\varsigma$  angefügt. Der letztere zusammengezogene Choriamb malt die breite Masse der wogenden Limna; in der Mitte ist ein Absatz der Stimme zu denken und in der Komposition ein Wechsel von tief, hoch, tief, wie in den übrigen

\*) Um den Schein war es ihr zu thun; darum 33  $\acute{\omega}\nu\acute{\omicron}\mu\alpha\acute{\zeta}\epsilon\nu$ , als sie zum Hippolyt fuhr. „Reinheit! Reinheit!“ Ob am Kephisos? (vgl. Curtius Athen S. 90).

3 Choriamben dieser choriambischen *παράλλαγαι* von α I. III und α I. In der 2. U.-P. ist nur IV und nicht auch VI wie in α um + 1 vermehrt; vgl. *ἀρ* und *ἀ* in α, *ναύ* und *ρα* in α. Dagegen haben die 3. und 4. U.-P. des zu Grunde liegenden metrischen Themas in α ebenso viel plus wie in α, indem hinten in VII. VIII. IX die Vermehrungen von *σου*, *ναι*, *δακρύων* und *ται*, *ταις*, *ζαθέα*, wie vorn die Längungen von *τάς* und *χθών*, genau respondieren, in VII und X aber zu Anfang und zu Ende *ἐνθα περ* und *εἰς ἀνγάς*, *κρήναι τ' ἄμ* und *αν θεοῖς* sich ausgleichen. Auch in der hemiolischen Variation sind die 23 zu 11 und 12 verteilt, 11 in der 1. und 4. U.-P. *Ἑσπερίδων*, *ζαθέα χθών* (+ 1), 12 in der 2. und 3. *ας λήνας ναύ* (+ 1), *ναι* (+ 1) *ται ταις*.

So erhält im ganzen α  $120 + 24 = 144$ , α  $120 + 23 = 143$ , alles aus + zusammengesetzt. Nach einer andern Methode aber sind, um gegen Ende eine noch größere Häufung, Steigerung als in Alpha hervorzubringen, in Beta in β + 24, in b + 25 durch ÷ und um so viel größeres +, im ganzen + 24, + 25 hergestellt.

Vor allem ist in Beta die Einschiebung von X. XI bedeutsam. Sie ist als Einschiebung dadurch bezeichnet, daß die Ordnung der Hauptteile und Zusätze darin von der kontinuierlich gleichen in den vorhergehenden und nachfolgenden Kolen als ein in sich antithetisches Ganzes abweicht. Bezeichne ich die Hauptteile durch h, die Zusätze durch z, so ist die Folge in IX und in XII h z und h z, in X. XI aber z h h z, also in IX—XII h z, z h h z, h z. Die Einheit z h h z setzt antithetisch gegen das Vorhergehende, h z, ab und geht dann anschließend in das Folgende, h z, wieder über. So findet in X auch eine Antithese in dem *εἶδος* des diplas. Zusatzes gegen IX statt, welches in IX jambisch, in X trochäisch ist. Dabei ist der N. (= Nachschritt) in X, wie in den übrigen Kolen, dem Ende des Kolons gelassen, wodurch es kommt, daß er hier nicht beim Zusatz, sondern beim Hauptteil steht. Um diese Antithese gleich in β möglichst deutlich zu machen, ist die trochäische *ἐξάσημος* in eine *ὀκτάσημος* verändert, *Μουνυχίου*, während in b eine *ἐπτάσημος* *σθεῖσα τάν* gebildet ist. Darauf folgt dann ein Kretikus mit N. In XI aber stehen Kretikus und jamb. *ἐπτάσημος* mit N., wie jamb. Penthemimeres. Die N. am Schluß dieser Kola X. XI sind jeder *longa pro brevi*.

In β haben X. XI  $15 + 14 = 29 = 24 + 5$ . Diese + 5 sind durch ÷ 5 in der 2. U.-P., IV. V. VI mit ÷ 1, ÷ 3, ÷ 1 ausgeglichen. Hier fällt noch auf, daß IV. VI in α + 1, + 1 haben, so daß IV. VI in α 13. 13 für 12. 12, in β 12. 12 für 13. 13 haben. Dies soll eine Verknüpfung von Alpha und Beta bilden, analog wie im 2. Stasimon V in α und β durch ÷ α' und + α', je eine *βάσις* minus und plus verknüpft waren. Innerhalb der thematischen Teile von β aber findet zwischen VII und IX eine Ausgleichung von ÷ 1 und + 1 in den Größen 12 und 14 statt, wozwischen VIII die thematischen 13 hat, so daß die 3 Kola mit X zusammen die Steigerung 12. 13. 14. 15 geben. Und so gleichen sich endlich noch II. III mit ÷ 1, ÷ 2 und XII mit + 3 aus. Immer steht bei diesen

Ausgleichungen das Plus dem Zweck gemäß in den späteren der sich ausgleichenden Kola gegen das Ende von  $\beta$  hin (s. u.).

In b endlich enthalten X. XI nur  $14 + 14 = 24 + 4$ , während sie in  $\beta$   $15 + 14 = 24 + 5$  enthielten. Der daktylisch-trochäischen Syz. *Μουν-χλον δ' &* nämlich respondiert die heptasemisch-trochäische *σθεῖσα τὰν τ' ἐν*. Von den U.-P. der 10 thematischen Kola hat die 1. in III  $\cup$  *τας νό* statt  $\cup$ , d. i.  $\div 1$ ; die 2. wie in  $\beta$   $\div 1, 3, 1$  durch die *brevis pro longa*  $\alpha$  in IV, die Pausen  $\Lambda\bar{\Lambda}$  zwischen *συμπορῶ* und *τεράμων* in V, die *brevis pro longa*  $\sigmaτόν$  in VI, zusammen  $\div 5$ ; die 3. wie in  $\beta$  im Kretikus  $\div 1$  durch die Pause  $\Lambda$  in VII zwischen *χον* und *λευ*; die 4. aber hat  $+ 1 + 1$  in VIII. IX durch die *longae pro brevibus* *ρα* und *δε* und  $+ 3$  in XII durch den Zusatz *ρωτα*. So hat b im ganzen  $130 + 25 (24 + 1) = 155$ . — Also haben  $\alpha\beta$   $144 + 154 = ab$   $143 + 155$ .

Zur Ordnung in diesen *παρὰλλαγαί* bemerke ich noch Folgendes: Die beiden ersten U.-P. in  $\alpha$  haben in ihren mittleren Kolen, II und V, die unveränderte Durchschnittsgröße 12; wogegen die je 2 äußeren Kola, I und III, IV und VI, je  $+ 6$  und je  $+ 1$ , zusammen  $+ 14$  haben. — Die Häufung der  $+$  in Alpha gegen Ende geschieht nach der hemiolischen Gruppierung in  $\alpha$  in der 2. H.-P., so daß  $+ 24$  voll werden. Sie ist gering, denn den  $+ 14$  in I—VI würden in VII—X nur  $+ 9\frac{1}{2}$  entsprechen, die zu 10 erhöht (nicht zu 9 abgerundet) sind. In Beta ist sie groß und geschieht nach der epitritischen Gruppierung; denn die  $+$  stehen alle in der, erweiterten, 4. U.-P., die  $\div$  in der 1. 2. 3. U.-P. (s. o.). — Auch X. XI sehe ich als durch Variation zu 29. 28 erweiterte Kola von einem thematisch je 12 betragenden *μέγεθος* an. Die variierten Größen der letzten 5 Kola steigen in  $\beta$ , 13. 14. 15, dann folgt ein Zurücksinken zu 14 und zuletzt ein plötzliches Aufreigen zu 16. Die 3. U.-P., VII, mit ihrem  $\div 1$  kommt bei dieser Ordnung des Steigens nicht in Betracht. In b aber wogt es nach den 12 in VII gleich zu 14 auf, bleibt auf der Höhe mit 14. 14. 14 und hebt sich zuletzt auch zu 16. Überhaupt hat b in der 4. U.-P. wie  $\beta + 9$ ; aber in b stehen dem nur  $\div 8$ , nicht wie in  $\beta \div 9$ , reduzierend gegenüber. So ist überhaupt in b das  $+$  stärker als in  $\beta$ .

Betrachten wir nun die Zahlen der *βάσεις* in den *παρὰλλαγαί*.

Die *παρὰλλαγαί* der *βάσεις* sind in  $\alpha$  in I =  $\beta'$ , *Ἠλιβάτοις*, in III =  $\beta'$  *ναῖς ἀγέλαι*, in VII =  $\alpha'$ , *λάσσου*, in VIII =  $\alpha'$ , *λαιναι*, in IX =  $\beta'$ , *πῶ δακρύων*. Zu den N. in VII. VIII. IX. *λά*, *λαι*, *πῶ* kommen nämlich noch die hinzugefügten Silben *σου*, *ναι*, *δακρύων*, so daß die Füße *λάσσου*, *λαιναι*, *πῶ δακρύων* mit  $\alpha'$ ,  $\alpha'$ ,  $\beta'$  Baseis entstehen. In II. III ist das bei den Nachschritten nicht so der Fall, *ἵνα με πτε-ροῦ*, *θεὸς ἐν πο-τα*, denn diese bleiben *ἄρσεις*, weil sie nicht noch eine fernere Silbe Zusatz erhalten, sondern unmittelbar vor den folgenden *πόδες* stehen, vor *σαν ὄρνιν*, *ναῖς ἀγέλαι*. Analog verhält es sich in a bei *Ἐσπερίδων*, *ας ἡμνας*, *ονται*, *ποίταις*, *ξεῖ ξαθέα* in I. III, VII. VIII. IX und *ἀνύσαιμι τὰν* vor *δοιδάν* in II. Somit haben die *παρὰλλαγαί* in  $\alpha$  und a je  $\beta'$ ,  $\beta'$  und  $\alpha'$ ,  $\alpha'$ ,  $\beta'$  =  $\eta'$  Baseis in den Kolen I. III und VII. VIII. X.

In  $\beta$  III und XII gleichen sich  $\epsilon\lambda\mu\alpha\varsigma$  und  $\beta\alpha\sigma\alpha\nu$  mit  $\div \alpha'$  und  $+\alpha'$  aus; ebenso in b III und XII  $\kappa\lambda\acute{\alpha}\sigma\theta\eta$  und  $\rho\omega\tau\alpha$ . X. XI aber haben in  $\beta$  und b je  $\delta'$ . Somit haben, wie  $\alpha\alpha$ , so  $\beta\beta$  je  $+\eta'$  Baseis in den *παράλλαι*.

Die Verteilung dieser Baseis ist folgende. In dem hemiolischen Alpha stehen  $\beta'$ ,  $\beta'$  in der 1.,  $\alpha'$ ,  $\alpha'$ ,  $\beta'$  in der 3. U.-P., d. i. gleich viele in der je 1. U.-P. der 1. und 2. H.-P. In dem epitritischen Beta stehen alle Plus in der 4. U.-P., je  $\delta'$  in X. XI, und  $+\alpha'$  in dem letzten Kolon der 2. H.-P., dem letzten thematischen Kolon XII, ausgeglichen durch  $\div \alpha'$  in dem dritten, III, dem letzten Kolon der 1. H.-P.

Somit kommen in  $\alpha\beta$  wie in  $ab$  auf je 48 ( $24 + 24$ ,  $23 + 25$ ) je  $\iota\varsigma'$  ( $2 \times \eta'$ ) Baseis, durchschnittlich  $\alpha'$  auf 3, in den *παράλλαι* (wobei  $+\alpha'$  durch  $\div \alpha'$  ausgeglichen ist). Dieses Verhältnis von  $\alpha'$  zu 3 besteht ebenfalls in den 20 ( $2 \times 10$ ) thematischen Kolen überhaupt,  $\beta$  und b X. XI ausgeschlossen, indem in  $\alpha\alpha$  durchschnittlich auf 12, in  $\beta\beta$  durchschnittlich auf 13 je  $\delta'$  kommen (in  $\beta\beta$  genau  $\delta'$  und 1 *τεταρτημόριον*).

Einige Bemerkungen über das Ausdrucksvolle in diesen *παράλλαι* füge ich den oben gelegentlich gemachten noch hinzu.  $\alpha$  IV *ἄρθεῖν* aufs weite Meer hinaus; VII. VIII *λάσσουν, λαιναι* schwer sinkend,  $\div$ ,  $\div$ ,  $\div$ ; IX *δακρύων*  $\cup \cup$  = schmerzlich aufwallend; X *τὰς ἡ, εἰς αὐ*  $\div$ ,  $\div$ ,  $\div$  auf und ab wogend. Die hinzugefügten Baseis in  $\alpha$  befinden sich in der 1. und 3. U.-P., wo die Leidenschaft auf Höhepunkten auch in den leidenschaftlichen Rhythmen Höhepunkte hervorbringt, von denen sie in der 2. und 4. U.-P. zu den weniger erregten Dochmiakern herabsinkt. Dann in  $\alpha$  I *Ἑσπερίδων*  $\frac{3}{4}$   $\cup \cup \bar{\mu}$ , der Flug dahin ab und auf; VII *χέονται*  $\cup \div \div$  vorwärts, dann ruhiger gebreitet; VIII *κοίτας* auf die Ruhestätte nieder ist Zeus gelagert; IX *ζαθέα*  $\cup \cup$  = Aufschwung der Begeisterung; X *χθὼν εὖ*  $\div$ ,  $\div$ , die Erde breithin. In Beta am Ende malt die Fülle der ähnlichen Rhythmen in  $\beta$  die Ausdehnung der Fahrt, in b die Größe des Unglücks. In V  $\beta$  scheidet die Cäsur und Pause zwischen *ἀβλίων* und *ἀπ' οἴκων*, in V b die zwischen *συμφορᾷ* und *τεράμων* die verschiedenen beiden Arten des Metrums und der Orchesis bestimmt und deutlich. Die *brevis* am Schluss von VIII  $\beta$  *δύσορμις*, die *breves* zu Anfang von IX *ἔντατ' ἐν* stehen malerisch im Gegensatz zu den *longae* in b an den gleichen Stellen in *δεῖρα* und *δαίμονα*, sowie zu den *longae* in den 3-silbigen diplasischen Syzygien vorher und nachher.

### Verteilung der Kola an die Choreuten.

Die ersten 4 Stasimen enthalten in der Lexis nach der Reihe 5. 4. 4. 5 respondierende Systeme (auch die Epoden respondieren in ihren größeren und kleineren Hälften, d. h. sie sind an 5 strophische und 5 antistrophische Choreuten verteilt; siehe das Nähere an den betreffenden Stellen). Das 5. St. hat in der Lexis keine Responsion. Da das 1. und 2. von A und B begonnen ward, so lasse ich analog das 3. und 4. von  $\Delta$  und E beginnen, um das 5., in der Form sich isolierende, von dem ohne parallelen Choreuten in seinem Stoichos dastehenden Choreuten, dem Hegemon  $\Gamma$ , beginnen zu

lassen. Dies ist eine Auszeichnung des 5. Stasimons in gewissem Sinn. Dem schließt sich an, daß an der Lexis, dem Gesang des 5. Stasimons, je beide Stoichen stehend sich beteiligen, zugleich singen, während sonst nur die strophische oder antistrophische Seite singt, wenn einer ihrer Choreuten tanzt, der dann jedesmal nicht mitsingt; und daß an der Orchesis, ohne mitzusingen, je 2 Choreuten, je 1 strophischer und je 1 antistrophischer, sich beteiligen, während in den 4 andern Stasimen stets nur 1 strophischer oder 1 antistrophischer tanzt. So erhält das 5. Stasimon einen für Ohr und Auge verdoppelten Vortrag und Tanz. — Somit erhält  $\Delta$  I in d.

In Beta gebe ich X und XI thematisch (eine Variation findet in  $\beta$  statt), d. h. im Thema dieser Einschiebung, an diejenigen beiden Choreuten, die am meisten Engen zur Wiederherstellung der im 2. Stasimon gestörten Ordnung haben sollen. Dies sind B und E mit 70 und 64. Sie erhalten dann jeder + 1 Kolon, also 5 Kola, dagegen  $\Lambda\Gamma\Delta$  je 4, nämlich A mit  $60 = 50 + 10$ ,  $\Gamma$  mit 50,  $\Delta$  mit  $54 = 50 + 4$ .

$\alpha$  II. III, die von I getrennt sind (s. o.), fallen nicht wie I an  $\Delta$ , sondern an einen andern Choreuten. Auch können nicht nach Analogie des 2. Stasimons, wo Anfang und Ende,  $\alpha$  I und  $\beta$  X, an einen und denselben Choreuten, an B, fielen, so hier  $\alpha$  I und  $\beta$  XII beide an  $\Delta$  fallen. Denn  $\alpha$  I mit 18 und  $\beta$  XII mit 16 machen zusammen schon 34. Dann müßten, um die 54 von  $\Delta$  voll zu machen, sich noch 2 Kola finden, die zusammen 20 betrügen. Das aber ist nicht der Fall.

Nun bilden  $\beta$  II. III. IV eine Gruppe, die mit  $\alpha$  IV. V. VI eine bedeutsame doppelte Analogie haben. Es allitterieren erstens *πορθμός, δ δὲ πόντιον | κῦμ' ἀλκυονος ἄλμας | ἐπόρευσας ἐμὴν ἄνασσαν* mit *ἀρθεῖν δ' ἐπὶ πόντιον | κῦμ' ἄτας* (nicht *κῦμα τὰς*) *Ἀδριηνᾶς | ἀπᾶς Ἡριδανῶ* (ε und H), und zweitens ist die Satzgliederung ähnlich, indem dort *πορθμός*, hier *ἀρθεῖν* zu Anfang eine selbständige Stellung allem übrigen zusammen gegenüber einnehmen. Diesen abgesondert stehenden Anfängen reiht sich dort *δ' ἐπὶ πόντιον*, hier *δ δὲ πόντιον* an; hier schließt sich auch vor *πορθμός* noch der Allitterationsgruppe *Κρησα* an, womit  $\alpha$  IV. V *πόντιον κῦμ'* und  $\beta$  II. III ebenfalls *πόντιον κῦμ'* zu vergleichen ist, umgekehrt in der Allitterationsstellung. Kombiniert man damit, daß  $\alpha$  IV. V. VI und  $\beta$  I. II. III Dochmiaker sind,  $\beta$  IV aber sich an die folgende Art der rhythmisch-metrischen Gliederung in der 2. U.-P. anschließt, die von derjenigen der 1. geschieden ist, so kommt man zu der Auffassung, daß dieses Übergreifen der Allitteration nach  $\beta$  IV mit der grammatischen Umänderung der Ordnung 3. 7 zu 6. 4 in  $\beta$  zusammenhängt; wie sich dann gleich die folgenden zur 2. U.-P. gehörenden Kola V. VI mit *ὀλβων ὄνασιν* als für sich stehendes Paar zusammenschließen und abschließen und *ἄλμας ἄνασσαν* allitterierend verbinden, während in b, wo kein grammatischer Übergang von 3. 7 in 6. 4 stattfindet, die ganze 2. U.-P. von *χαλεπᾶ κρεμαστόν* eingeschlossen ist und so als Ganzes an den Schluß der 1. U.-P. *κατεκλάσθη* anknüpft.

In den beiden Dochmiakerguppen nun haben  $\beta$  I. II 13. 12 und  $\alpha$  IV. V 13. 12, V. VI 12. 13. Durch eine Kombination von jenen 13. 12



in  $\beta$  mit diesen 13. 12 oder 12. 13 in  $\alpha$  entsteht die Summe 50, die  $\Gamma$  haben soll. Ich gebe daher  $\beta$  I. II an  $\Gamma$ . Welches Paar aber in  $\alpha$ , die 13. 12 oder die 12. 13?

$\Delta$  hat in  $\alpha$  I 18 (s. o.). Gebe ich ihm das eine der beiden Kola von 13 in  $\alpha$ , IV oder VI, und in  $\beta$  die übrigen beiden noch nicht vergebenen Kola der Allitterationsgruppe, nämlich III. IV mit 11. 12, so macht das im ganzen 54, welche Summe  $\Delta$  haben soll.

Nach dem Obigen gliedert sich aber die 2. U.-P. in  $\alpha$  dem Sinn nach in IV und V. VI, indem die ausführliche Ortsangabe in V. VI steht und nur ein, nicht einmal zur Deutlichkeit nötiges, Beiwort zu  $\kappa\acute{\upsilon}\mu'$ , nämlich  $\pi\acute{o}\nu\tau\iota\omicron\nu$ , sich noch an  $\acute{\alpha}\rho\theta\epsilon\lambda\eta\nu$   $\delta'$   $\epsilon\pi\iota$  in IV anschließt. So gebe ich denn das mehr allein stehende Kolon IV von den beiden 13 messenden Kolen IV und VI in  $\alpha$  an  $\Delta$ , die andern beiden, zusammengehörigen, V. VI, an  $\Gamma\Gamma$ .

Dadurch erhalte ich die Gruppierung  $\Delta, \Delta\Gamma\Gamma$  für I. IV. V. VI in  $\alpha$ ,  $\Gamma\Gamma\Delta, \Delta$  für I. II. III, IV in  $\beta$ .

Nach dem Früheren findet die Häufung der je meisten von den zur Herstellung der 70 und 64 Zeiten gebrauchten Kolen in  $\alpha$  wie in  $\beta$  gegen Ende der Strophe statt. Da sie an B und E zu geben sind, so werden diese beiden Choreuten jene Kola wie in  $\beta$  so auch in  $\alpha$  schreiten. Würden wir aber einem der beiden die, in Sinn und Satz zusammengehörigen, Kola II. III in  $\alpha$  geben, so erhielte B oder E damit schon  $12 + 18 = 30$ . Die übrigen 40 oder 34 von den 70 oder 64 ließen sich dann in den bezüglichen Kolen von  $\alpha$  und  $\beta$  nicht so unterbringen, daß am Ende eine größere Zahl von Kolen, nämlich die noch erforderlichen 3, von B oder E getanzt würden. Sonach erhält A die Kola  $\alpha$  II. III, weil B und E nicht in Betracht kommen,  $\Gamma$  und  $\Delta$  schon ihre Kola haben.

Die 4 letzten Kola von  $\alpha$  zählen 14, 14, 16, 14. Es werden 3 an einen, der Häufung gegen Ende wegen, 1 an einen andern Choreuten zu geben sein; jener erhält dann  $3 \times 14 = 42$ , eben die gesuchte Häufung am Schluss von  $\alpha$ , dieser 16. Es sind aber  $42$  von  $70 = 28$ , von  $64 = 22$ . Die letztere Zahl, 22, läßt sich aus mehreren der Kola VI—XII von  $\beta$  in keiner Weise zusammensetzen, dagegen wohl die erstere, 28, sowohl aus 13 und 15 in VIII und X, als aus 14 und 14 in IX und XI. Ich gebe daher  $\alpha$  IX an E,  $\alpha$  VII. VIII. X an B, der im ganzen 70 haben soll.

E soll 64 haben und hat 16 in  $\alpha$ , braucht also noch 48 in  $\beta$ . Diese lassen sich aus den letzten Kolen in  $\beta$  nicht gewinnen. Setzt man aber V. VI VII mit 10, 12,  $12 = 34$  zu einer gehäuften Folge zusammen, so ist noch 1 Kolon mit 14 erforderlich, welches sich findet, mehrmals findet. Dies wird nicht erst XI, sondern schon IX sein, so daß die Kola von E und B in ununterbrochener, gehäufter Folge steigend zusammenstehen, 12. 13. 14. 15.

So bleiben denn auf der strophischen Seite nur noch  $\beta$  XI. XII zu vergeben. Und da nur A noch nicht alle seine Zeiten, 60, hat, sondern erst  $12 + 18 = 30$  in  $\alpha$  II. III, und da die fehlenden 30 gerade von

obigen  $\beta$  XI. XII mit 14 + 16 geboten werden, so sind diese beiden Kola an A zu geben.

Von dieser Gesamtordnung in  $\alpha\beta$  finden in a b einige Abweichungen statt, wobei teils dort teils hier eine Variation der thematischen Ordnung eingetreten ist.

Sinngemäß sind in a die 6 ersten Kola nicht in 1. 2, 1. 2, sondern in 2, (2. 2) 4 zu ordnen. Von ihnen respondieren I. II, III. IV den gleichen Kolen I. II, III. IV in  $\alpha$  genau mit 18. 12, 18. 13, und wir geben in  $\alpha$  18 + 13 an  $\Delta$  in I. IV, 18 + 12 an A in II. III. Sollen sie nun sinngemäß, mit Beibehaltung der Zahlengrößen, 2 Paare in a bilden, von denen eins auf das andere folgt, was das Einfachste ist, so muß  $\Delta$  das Kolon I mit III tauschen. Dann wird I. II an A, III. IV an  $\Delta$  fallen. Dies giebt auch noch die Symmetrie, daß die beiden mittleren Systeme a und  $\beta$  von A begonnen und geschlossen werden, indem a I. II und  $\beta$  XI. XII von A getanzt werden. Nun weichen a V. VI mit 12. 12 von  $\alpha$  V. VI mit 12. 13 ab. Analog aber auch b I. II mit 13. 13 von  $\beta$  I. II mit 13. 12. Dem entsprechend gebe ich b I. II auch an  $\Gamma$ , so daß die Hegemonen,  $\Gamma^1$  und  $\Gamma^2$ ,  $\alpha$  und a V. VI und  $\beta$  und b I. II mit 12. 13, 13. 12 und 12. 12, 13. 13 erhalten.

Sodann fällt in der 3. und 4. U.-P. von a der Umstand auf, daß VII und X mit 15 und 13 von  $\alpha$  VII und X mit 14 und 14 abweichen. Dasselbe findet in  $\beta$  und b VIII und X mit umgekehrt 13 und 15 gegenüber 14 und 14 statt. In  $\beta$  fielen aber doch VIII und X beide an B. Und so ist auch in diesem Umstand für a VIII und X kein Grund zu sehen, sie an verschiedene Choreuten zu geben. Ich gebe auch sie, wie  $\alpha$  VII und X, beide an B. Die Summen 14. 14, 15. 13, 13. 15 sind alle gleich. Und so ist nun auch kein Grund vorhanden, a VIII. IX an andere Choreuten als  $\alpha$  VIII. IX zu geben, indem diese Kola mit 14. 16 und 14. 16 respondieren und die Häufung des Plus über die thematische Grundzahl je eines Kolons, 12, am Schlusse von a ebenso wie am Schlusse von  $\alpha$  darauf führt, diese Kola an B und E zu geben (s. o.).

In b endlich fallen I. II an  $\Gamma$  (s. o.); und es ist kein Grund, III, das Schlufskolon dieser 1. H.-P., an einen andern Choreuten als  $\beta$  III zu geben.

Dann aber beginnt in b IV metrisch und dem Sinn nach die 2. H.-P. Es ist nicht zweckmäßig, diese, nicht wie in  $\beta$  durch den Sinn und Satz mit der 1. H.-P. verbundene, 2. H.-P. mit demselben Choreuten zu beginnen, der die 1. H.-P. schloß, mit  $\Delta$ ; vielmehr ist die Verschiedenheit der beiden Hauptperioden durch einen Wechsel in der Person des Choreuten zu bezeichnen. Da nun in der 2. U.-P. b IV und VI in Form und Größe ganz gleich sind und in  $\beta$  von  $\Delta$  und E getanzt werden, so ist das Einfachste, diese beiden Choreuten zu vertauschen, so daß dann IV. V. VI an EE $\Delta$  fallen.

Das isolierte Kolon VII, welches alleinstehend die 3. U.-P. bildet und in  $\beta$  und b dem Rhythmus und der Größe nach genau respondiert, gebe ich in b, wie in  $\beta$  geschehen, an E.

Endlich in der 4. U.-P. von b sind X. XI, die Einschiebung, die eigent-

liche Vermehrung in Beta, wie in der 4. U.-P. von  $\beta$ . Sie fallen also an B und E (s. o.). In  $\beta$  ist nun (s. o.) damit eine Parallage der Choreuten vorgenommen, indem XI an A, X an B gegeben ist. Geschähe dasselbe in b, so käme obige Betrachtung, daß eigentlich diese Kola X. XI an BE fallen müssen, gar nicht zur Geltung. Dazu kommt, daß, wenn XI, wie nachher XII, an A fiele, dann b wie  $\beta$  mit AA schlosse und damit die Einrechnung von a  $\beta$  in AA, AA nicht mehr ihre absondernde charakteristische Bedeutung hätte. Ich gebe daher b X. XI an BE.

Daran schließt sich symmetrisch, daß b IX an A fällt, so daß  $\beta$  IX. XI und b IX. XI mit EA und AE sich entsprechen, indem jedes dieser Kolenpaare 14. 14 zählt.

Bisher hatten A und B 44 und 56. Im ganzen sollen sie (s. o.) 60 und 70 haben. Von den beiden noch übrigen Kolen in b, nämlich VIII mit 14 und XII mit 16, fällt also jenes an B, dieses an A.

Beim Tanzen sang der tanzende Einzelchoreut nicht. Nur fürs Auge war seine Kunstleistung vorhanden. Hätte er auch gesungen, so hätte das für die Auffassung der eben entwickelten Ordnung wenig ausgetragen. Fürs Auge jedoch war dieser Wechsel, worin der Einzelchoreut 1 isolierten oder 1 und gleich nach ihm noch 1, einmal gleich noch 1, einen dritten, Weg tanzte, sehr wohl bemerkbar.

Die Ordnung ist 1. 2, 1. 2 — 2, 1. 2 — 2. 1. 2 — 2. 1, 2 — 2. 1, 2. 1, ein antithetischer Chiasmus, in  $\alpha$ . a.  $\beta$ . b I—VI.

Die Einfassung von a  $\beta$  durch AA, AA in I. II, XI. XII hängt mit der inneren logisch-grammatischen Ordnung überhaupt zusammen.

Dem Epitritischen entspricht es, daß VII, von E getanzt, die Gruppe der ersten 7 Kola abschließt, indem es sich in  $\beta$  an  $\Gamma\Gamma$ ,  $\Delta\Delta$ , EE, in b an  $\Gamma\Gamma\Delta$ ,  $EE\Delta$  anschließt, worauf im Gegensatz dazu VIII mit B beginnt.

Eigentlich sollten  $\beta$  X. XI an BE fallen. Durch den Tausch aber von EA in Variation für AE in IX. XI ist bewirkt, daß ganz  $\beta$  in Kolenpaare, Choreutenpaare zerfällt,  $\Gamma\Gamma$ ,  $\Delta\Delta$ , EE, EBEB (zweimal EB), AA. Wie XI an XII, das letzte Kolon der Einschlebung, XI, an das letzte des Themas, XII, so ist X an VIII, das erste Kolon der Einschlebung an das erste des Themas der 4. U.-P. durch  $+1$  und  $\div 1$  der Zeiten, Engen gebunden, indem 14. 14 in 13. 15 umgebildet ist. Endlich das 3., mittlere von den 3 thematischen Kolen der 4. U.-P. ist zur Verknüpfung mit dem letzten der ersten 7, mit VII, gebraucht, indem  $VII\ 13 \div 1 = 12$ , IX aber  $13 + 1 = 14$  zählt. Dem AA in  $\beta$  XI. XII geht zweimal EB, EB vorher, dem BB in a VII. VIII folgt einmal EB; in antithetischer Stellung des EB zu den schließenden Paaren der Kola dort und hier. So sind in a die 3. und 4., in  $\beta$  die 4. und 3. U.-P. verknüpft. So sind die inneren Glieder des Chiasmus durch antithetische Folge von Kolenpaaren verknüpft: in a AA,  $\Delta\Delta$ ,  $\Gamma\Gamma$ , in  $\beta$   $\Gamma\Gamma$ ,  $\Delta\Delta$ , EE, und in a BB, EB, in  $\beta$  EB, EB, AA. Dagegen behalten in b die Choreuten E und A ihre thematische Stellung, und so wird in den äußeren Gliedern des Chiasmus, in  $\alpha$  und b, die Ordnung alternierender Einzelwege und Doppelwege von Einzelchoreuten und

Paarwege, d. i. wiederholter [Verwendung?] von Einzelwegen eines Choreuten in einem Choreutenpaar, durchgeführt: In  $\alpha$   $\Delta$ ,  $AA$ ;  $\Delta$ ,  $\Gamma\Gamma$ , in  $b$   $\Gamma\Gamma$ ,  $\Delta$ ;  $EE$ ,  $\Delta$ , und in  $\alpha$   $BB$ ,  $EB$ , in  $b$   $EB$ ,  $A$ ;  $BE$ ,  $A$ . Sehe ich von der Einschließung  $X$ .  $XI$  ab und nehme ich in  $\beta$  für die umgetauschte Stellung  $EA$  in  $IX$ .  $XI$  die thematische  $AE$ , so schließen  $\beta b$  mit  $EB$ ,  $AA$  in  $VII$ .  $VIII$ .  $IX$ .  $XII$ , den 4 thematischen Kolen.

Dem Auge war dieser symmetrische Bau von Einzelwegen, Doppelwegen einzelner Choreuten und Paarwegen eines Choreutenpaares ebenso leicht und schwer verständlich, wie dem Ohre jetzt der Bau eines Satzes in einer Symphonie, Oper.

Zur Ermöglichung dieser auch vermittelt Umstellungen von Choreuten bewirkten Ordnung dienen auch gleiche Größen gewisser Kola: in Alpha  $\Pi$  mit 12 zwischen  $I$  und  $III$  mit je 18; in Beta  $V$  mit 10 zwischen  $IV$  und  $VI$  mit je 12,  $IX$  und  $XI$  mit je 14. Dabei findet ein Anschluß an die Gruppierungen des metrischen Themas und des Sinnes statt.

In dieser ganzen Symmetrie von Thema und Variation zeigt sich eine Methode, die, wie ich meine, in Kunstschulen eigens gelehrt und geübt ward.

Die thematische Durchschnittszahl der Baseis ist für jedes Kolon  $\delta'$ , für jeden Choreuten  $\epsilon\varsigma'$ . Dies giebt für jedes System  $\mu'$ , die durch  $\pi\alpha\rho\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma\alpha\iota + \eta' =$  je  $\mu\eta'$  haben. Diese  $\eta'$  sind zu  $\theta'$  an  $AE$ , zu  $\xi'$  an  $\Delta B$  verteilt;  $\Gamma$  hat  $\frac{1}{2} 0$ . Im ganzen hat  $A$   $\iota\theta'$ ,  $B$   $\kappa\beta'$  —  $\Gamma$   $\epsilon\varsigma'$  —  $\Delta$   $\iota\xi'$ ,  $E$   $\kappa\beta'$ , also  $A + E$ , die äußeren 2 Choreuten,  $\iota\theta' + \kappa\beta' = \mu\alpha'$ ,  $\Delta + B$   $\iota\xi' + \kappa\beta' = \lambda\theta'$ , d. i.  $\theta'$  und  $\xi'$  mehr als  $\lambda\beta'$ , wozu die  $\epsilon\varsigma'$  von  $\Gamma$   $\varsigma\varsigma' = 2 \times \mu\eta'$  machen.

### Endstellung der Choreuten.

Oben ward für das 3. Stasimon als Endziel auf der Thymele nach rechts und links die Reihe 20 beiderseits festgestellt. Auf dieser Reihe aber ist nun von den Choreuten als Endstellung die Folge  $A, B\Gamma, \Delta E$  einzunehmen. Ich bezeichne mit  $AB\Gamma\Delta E$  jambische Zwischenräume von je 3 Engen; mit  $AB, \Gamma\Delta, E$  und  $A, B\Gamma, \Delta E$  anapästische von 2 oder 4 Engen, zu denen die jambischen werden, wenn 1 Choreut dem einen benachbarten um 1 näher, dem andern um 1 ferner rückt. Zu Anfang des 1. Stasimons war die Stellung  $AB\Gamma\Delta E$ , am Ende des 1. und am Anfang des 2.  $AB, \Gamma\Delta, E$  (am Ende des 2. und am Anfang des 3. durch  $\tau\alpha\rho\alpha\chi\acute{\eta}$  auf 20. 16. 10  $\Gamma, B\Delta, AE$ ), am Ende des 3. und Anfang des 4. ist der Symmetrie zufolge  $A, B\Gamma, \Delta E$  zu erwarten. Am Ende des 4. und am Anfang des 5. wird wieder  $AB\Gamma\Delta E$  eintreten. — Zur Erreichung dieser Stellungen dienen die Seitenschritte.

**Die Alphastrophe.** Die Choreuten stehen mit dem Gesicht teils,  $BE$ , nach der Mitte, wohin sie noch Schritte bis zur Reihe 8 übrig haben, einander zugewandt, teils,  $\Gamma$  und  $A\Delta$ , nach den Seiten von der Mitte fort, nachdem sie sich umgewandt, um dahin zu schreiten, einander abgewandt. Sie schreiten alle weiter dahin, wohin sie zuletzt im 2. Stasimon schritten.

**I:** *Ἠλιβάτοις ὑπὸ κενθμοῖσι γενόμεναι.* Der Weg geht nach der niedrigen

Grenze der Thymele zu, die von 34 an sich seitwärts senkt und mit  $\eta$  von unten beginnt. In Athen ist die Seite nach dem Theatron zu Norden, wo das Land der Hyperboreer ist; links vom Zuschauer ist Osten, wo die Morgensonne erscheint, nach welcher hin  $\Delta$  eine  $\delta\epsilon\iota\chi\iota\varsigma$  macht. Das Tanzfeld im 3. Stasimon erreicht nach oben und unten, nach Analogie früherer Chorika, je 1 Jambus über die Stoichosaufstellung, die von  $\iota\beta$  bis  $\kappa\delta$  reicht, bis nach  $\theta$  und  $\kappa\zeta$  hinaus.  $\Delta$  erreicht  $\theta$  nicht ganz, was erst A, der Grenzchoreut des Stoichos, thut. In I kommt  $\Delta$  bis 34  $\iota$ . Um nicht zu weit nach unten, über  $\theta$  hinaus, zu kommen, thut er bei  $\gamma\epsilon$  einen engen Seitenschritt zurück.

II. III: *ἴνα μὲ πεποῦσσαν ὄρνιν | θεὸς ἐν ποταναῖς ἀγέλαισι θεῖη.* Schon bei diesen ersten Bewegungen, diesen von  $\Delta A$ , ist das Endziel, die Stellung A, BΓ, ΔE, ins Auge zu fassen. A soll am Ende von  $\beta$  nach der Reihe  $\iota\beta$ . Hin und her gehen die Seitenschritte. Mit *νιν* wird 22  $\theta$  von A erreicht. In die Mitte der hin- und herschwebenden *ἀγέλαι* wünscht sich der Chor, und A kommt nach 40  $\iota\gamma$ , der Reihe von B auf  $\iota\gamma$  16, von E auf  $\iota\gamma$  10. Dort auf 40 soll A bis zum Kolon  $\beta$  XII, also recht lange, stehen; er thut dies passender da, etwas mehr vom Rand  $\eta$  entfernt, als wenn ich ihn nach 40  $\iota\alpha$  führte.

Die Thymele stellt in Alpha den Ort des Flugs nach dem Eridanus und der Hesperidenküste, sowie die dortigen Örtlichkeiten vor.

Der Eridanus fällt bei den Scythen in das adriatische Meer, welches ein ins Land tief einschneidender *κόλπος* ist. Die Woge des adriatischen Unheils, gedacht als auch nach Nordosten herumreichend, stand so mit dem Ister in Verbindung, der aus dem Land, das nördlich von dieser Woge liegt, von Westen her kommt. Im Norden und Nordosten von Hellas ist das Hyperboreerland. Die Bernsteinsagen vom Küstengebiet der Ostsee und Nordsee stehen damit in Verbindung. Die Stelle der von Trözen aus nordöstlich gedachten *πενθιμῶνες* ist diesseits des *κῆμα πόντιον*. Dort sind die Scharen der Schwäne. Unter ihnen möchte der Chor sein und nach jenseits des *κῆμα* fliegen, wo der Eridanus an der Nordseite davon hineinfällt, über das *πόντιον κῆμα* zum Eridanus hinüber und aus diesem *πόντιον κῆμα* in den daran grenzenden Okeanos (etwa durch die Thore des Herkules) hinaus zu der Hesperidenküste in diesem (vgl. auch Preller a. O.<sup>4</sup> I 242 ff., <sup>2</sup> 342. 429, II 152); hier möchte er seinen Gesang vollenden.

Wenn nun aber die Thymele dieses vorstellen soll, so muß man sie sich doch nicht (im Sinn des Publikums) als ein Bild davon denken, das geographisch speziell nachahmend in sich übereinstimme (noch weniger darf man annehmen, daß eine besondere Einrichtung der Thymele getroffen worden sei); sind doch die Mythengegenden selbst schon nicht klar geographisch gedacht. Die Thymele wird immer als diejenige Örtlichkeit gedacht, wo das gerade Aufgeführte spielt. Je weniger bestimmt sie eingerichtet ist, desto leichter macht aus ihr die Phantasie, was sie im Augenblick gerade sein soll. Sie bestimmter einzurichten, war schwierig; es fehlten dabei die Anknüpfungspunkte, wie sie für eine besondere Ausstattung der *σκηνῇ* in deren Bau gegeben waren. Man sollte auf der Thymele frei

tanzen, auf ihr vom Publikum gesehen werden, von ihr aus das Logeion sehen können; daher weder auf ihr noch um sie Hinderndes sein durfte.

Von 34 bis 46 abwärts und nach der Mitte,  $\kappa\alpha$ — $\kappa\epsilon$ , dem durch dies Querband hier symbolisierten Eridanus zu erstreckt sich der  $\kappa\acute{o}\lambda\pi o\varsigma$  des adriatischen Meeres. Das Querband der Thymele  $\kappa\alpha$ — $\kappa\epsilon$  ist von der Mitte her nach links hin der nach links hin fließende Eridanus. Im Nordosten fällt er ins adriatische Meer, von Westen durchs Land dahin strömend. Bis an den Okeanos erstreckt sich der  $\kappa\acute{o}\lambda\pi o\varsigma$  des Meeres. Der Wasserlauf, der z. B. im epidaurischen Theater bis zum Querband um die Zuschauerseite der Thymele geht, ist der die Erdscheibe im Norden nach Ost und West umgebende Teil des Okeanos.

Heliaden giebt es 3; Preller a. O.<sup>2</sup> I 342 (Hygin CLIV, in einer interpolierten Stelle, zählt 7 auf). Ich lasse demgemäß 3 Choreuten am Querband zusammentreten. Vgl. im 1. Stasimon das Zusammentreten von  $\Gamma\Delta E$  an der Wasser triefenden  $\text{Ὀκεανοῦ πέτρα}$ . Nun gelangen in  $\alpha$   $\text{AB}\Gamma\Delta E$  bis 40, 42, 45, 43, 22 (A mit 30 von 10 bis 40; B mit 42 von 16 über 8 herum bis 42, nämlich 8 von 16 bis 8 und 34 umgekehrt von da bis 42;  $\Gamma$  mit 25 von 20 bis 45;  $\Delta$  mit 31 von 16 über 45 bis 43, nämlich 29 von 16 bis 45 und 2 umgekehrt von da bis 43; E mit 16 von 10 über 8 herum bis 22, nämlich 2 von 10 bis 8 und 14 umgekehrt von da bis 22). Am nächsten stehen also dann einander in dieser Richtung  $\Gamma\Delta B$  auf 45, 43, 42; A zwar schon auf 40, also dicht bei B, doch weiter als B von 43, 45, von  $\Delta\Gamma$ . Jene 3,  $\Gamma\Delta B$ , führe ich daher durch die Seitenschritte auch in der Richtung von oben nach unten zu einander, um eine dichte Gruppe der Heliaden zu erhalten.

IV:  $\acute{\alpha}\rho\theta\epsilon\lambda\eta\nu$   $\delta'$   $\epsilon\pi\iota$   $\pi\acute{o}\nu\tau\iota o\nu$ . Mit  $\acute{\alpha}\rho\theta\epsilon\lambda\eta\nu$ , an  $\theta\epsilon\lambda\eta$  näher anklingend (sowie er verwandelt wäre, würde er auch dem damit Beabsichtigten, der darin liegenden Absicht entsprechen), und weiter mit  $\delta'$   $\epsilon\pi\iota$   $\pi\acute{o}\nu\tau\iota o\nu$  schreitet  $\Delta$  über die Woge hinaus, dicht bei A vorbei, und dann mit  $\pi\acute{o}\nu\tau\iota o\nu$  nach  $\iota\eta$  bis nahe an das Querband der Thymele, indem  $\pi\acute{o}\nu\tau\iota o\nu$  nicht  $-, \cup$  sondern  $-, \cup$  möglichst weit seitwärts geführt wird. Die  $\kappa\epsilon\nu\theta\mu\acute{o}\nu\epsilon\varsigma$  sind näher, als Meer und Eridanus, bei Trözen gedacht; dann kommt erst ein Teil des  $\kappa\upsilon\mu\alpha$  und weiterhin die Stelle, wo der Eridanus einmündet. Bei dieser Gliederung des Kretikus  $\pi\acute{o}\nu\tau\iota o\nu$   $-, \cup$  wird auch die Gruppierung von  $\Delta\Gamma B$  näher, als sie bei der Gliederung  $-, \cup$  würde.

V. VI:  $\kappa\upsilon\mu'$   $\acute{\alpha}\tau\alpha\varsigma$   $\text{Ἀδριηνᾶς}$  |  $\acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}\varsigma$   $\text{Ἡριδανοῦ}$   $\theta'$   $\delta\delta\omega\rho$ .  $\Gamma$  schreitet mit V. VI bis 45  $\iota\theta$ , um 1 Reihe weiter nach oben, als  $\Delta$  kam; mit  $\acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}\varsigma$  nach 34, dem Anfang von dem nach der Seite hin geneigten Teil der Thymele.

VII. VIII:  $\xi\nu\theta\alpha$   $\pi\alpha\rho\phi\acute{o}\rho\epsilon o\nu$   $\sigma\tau\alpha\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma o\nu$ — $\sigma\iota\nu$   $\epsilon\iota\varsigma$   $\text{o}\acute{\iota}\delta\mu\alpha$   $\pi\alpha\tau\rho\acute{o}\varsigma$   $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota\nu\alpha$ . Ebenso kommt wieder B, wenn er aufer diesen beiden Kolen nachher noch X tanzt, um eine Reihe weiter nach oben, als  $\Gamma$  kam, nach  $\kappa$ . Dann stehen von unten nach oben hinter einander  $\Delta\Gamma B$  auf  $\iota\eta$ ,  $\iota\theta$ ,  $\kappa$  und nach der linken Seite hin auf 45, 43, 42. Abseits von ihnen bleibt A auf 40  $\iota\gamma$ . Das  $\text{o}\acute{\iota}\delta\mu\alpha$  ist das des Helios, dem diese sonnebewandelten Gegenden eignen.

Bei *ον* ist der Schritt ein gebrochener, der den Schmerz der *κόραι τάλαιnai* malt. Im Winkel am Querband steht das kleine *ἄλσος* der Heliaden. Der Eridanus ist als von Südwesten her kommend gedacht; er fällt am Thymele-  
rand in den Okeanos.

IX: *κόραι Φαέθοντος οἴκῳ δακρύων*. E kommt damit bis 22 *κ*, bis ans Querband, auf die Reihe von B. Bei *ραι* thut auch er einen gebrochenen Schritt.

X: *τὰς ἡλεκτροφαεῖς ἀνγὰς*. Siehe bei VII. VIII. Die Seitenschritte gehen in Aufregung, wie in den früheren Kolen, immer hin und her.

Die Alphaantistrophe. I. II. *Ἐσπερίδων δ' ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτὰν | ἀνύσαιμι τὰν αἰοιδάν*. Der Chor möchte nun von Südost nach der Hesperidenküste jenseits im Okeanos, nach Nordwesten, fliegen. A schreitet demgemäß, analog der Strophe, nach dem den Okeanos symbolisierenden Wasserlauf zu. Eigentümlich sind ein paar Stellen in Manethon VI (III), rec. Koechly, die fast wie Reminiscenzen an den Hippolyt aussehen. Beim 1. Kommos führte ich schon V. 738 an: *Αὐτὰρ νειατὴν ἐλάων περὶ νύσσαν αἰοιδὴν (ἥδη χημέτρης γενέθλης μεμνήσομαι ἕστρον)*. Dann will er sein Horoskop stellen, damit auch die Nachwelt erfahre, daß ihm gegeben habe, 743 ff., *Μοῖρα δέδασθαι | ἕστρον ἰδοσύνην τε καὶ ἡμερόεσσαν αἰοιδὴν. | Ἥλιος μὲν ἔην Διδύμοις, τῷ δ' αἶθ' ἔμα καλῇ | Κύπρις καὶ Φαέθων*. A<sup>3</sup> schreitet über 28 θ, nahe der unteren Grenze der Thymele, nach 40 *ιγ*, wo er gegenüber A<sup>2</sup> dann, wie A<sup>2</sup>, eben auf 40 *ιγ* steht; dazwischen B<sup>3</sup> und E<sup>3</sup> auf *ιγ* 16 und 10.

In den folgenden Kolen ist nun wie in der Alphastrophe für ΔΓΒ das Ziel ein Zusammentreten. Entsprechend den 3 Heliaden Aegle, Lampetie, Phaethusa, giebt es 3 Hesperiden Aegle, Erytheis, Hesperia; Preller a. a. O.<sup>2</sup> 342. 440.

III. IV: *ἐν' ὁ ποντομέδων πορφυρέας λίμνας | ναύταις οὐκέθ' ὁδὸν νέμει*. Δ<sup>3</sup> schreitet hin und her durch den *πόντος*, nach oben und unten. Das Querband bedeutet jetzt den sogleich in V genannten *τέρμων*. Über 45, die Grenzreihe im 3. Stasimon, kommt Δ<sup>3</sup>, umkehrend, nach 43 *ιη*, wie Δ<sup>2</sup>.

V. VI: *σεμνὸν τέρμονα νάων | οὐρανοῦ, τὸν Ἄτλας ἔχει*. Zu Ἄτλας vgl. Curtius 'Griech. Etymol.'<sup>2</sup> 676. Γ<sup>3</sup> schreitet von *κδ* nach *κα* und von da nach *κε*, der untern und obern Grenzlinie des Querbandes, indem er so sich im *τέρμων* hält, ihn *ναίει*. Da VI a nur 12 Engen, 1 weniger als VI α, hat, so kommt Γ<sup>3</sup> um 1 weniger weit, als Γ<sup>2</sup> kam, nicht bis 45, sondern nur 44, wo er dicht neben Δ<sup>3</sup> tritt, der auf 43 steht.

VII. VIII: *κηῖναί τ' ἀμβρόσιαί χέονται | Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοίταις*. Diese Kola nebst X tanzt B<sup>3</sup>. Die Weite bei (*κηῖναί*) bewirkt, daß auf 8 kein gebrochener Schritt stattfindet, welche Tanzfigur nicht zum Ausdruck für das Gefühl der ambrosischen Natur passen, sondern andeuten würde, daß etwas sich geltend mache, was Widerstand leiste, hemme, störe. Bei Ζηνὸς geschehen 2 weite Schritte. B<sup>3</sup> gelangt, wie B<sup>2</sup>, in X zuletzt nach *κ42*.

IX: *ἐν' ὀλβιόδωρος αὔξει χαῖτά*. Das ὀλβιόδωρος wird schon im Gedanken an das β V zu singende ὀλβίων gesungen. Wehmütig — daher der gebrochene Schritt bei ὀλ — denkt der Chor schon daran, daß Phädra ihre ὀλβιοί

οἰκοι verlassen habe zu unglücklicher Vermählung, während Zeus einst sein Beilager mit Here in der *χθὼν ἀλβιδόωρος* feierte. Vgl. Naumann und Partsch 'Physik. Geogr. von Griechenland' 384/5 (die Kastanien, *Διὸς βάλανοι*), 429 (die Quitten, *Κυδώνια μῆλα, κοδύμαλα*, und die der Here heiligen Granatäpfel), 50. 62 (Klima). E<sup>3</sup> kommt, wie E<sup>2</sup>, nach 22  $\kappa$ .

X: *χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς*. B<sup>3</sup> gelangt, wie B<sup>2</sup>, nach 42  $\kappa$  (s. o.).

Alle Choreuten stehen sich nun am Ende von Alpha auf denselben Reihen gegenüber, A<sup>3</sup>A<sup>2</sup> auf *ιγ*,  $\Delta^3\Delta^2$  auf *ιη*,  $\Gamma^3\Gamma^2$  auf *ιθ*, B<sup>3</sup>E<sup>3</sup> und B<sup>2</sup>E<sup>2</sup>, die Paare der 5 Wege, auf  $\kappa$ . Die Auseinandergezogenheit des Ganzen erhält dadurch klare Festigkeit fürs Auge.

Die Betastrophe. I. II: *ὃ λευκότερε Κρησία | πορθμῖς, ἀ δὲ πόντιον*.  $\Gamma^2$  tritt an seinen Schlusplatz im 3. Stasimon und deutet so an, daß nun der Reihe nach alle übrigen Choreuten des strophischen Seitenstoichos dasselbe thun sollen und so die im 2. Stasimon gestörte gerade Reihe und Ordnung wiederhergestellt werden solle. Die Thymele bedeutet wieder *πόντιον κῆμα*, wie in  $\alpha$ , doch nicht dasjenige *Ἀδριηνᾶς ἀκτῆς*, sondern das zwischen Kreta und Athen, Munychia. Der Chor nennt Phädra nicht von seinem Standpunkt aus *δέσποιναν*, sondern objektiv *ἄνασσαν*, die früher kretische, von der *πορθμῖς* des seegewaltigen Kreta nach Athen geführte, später athenische *ἄνασσαν*. Der Stoichos, in der Mitte  $\Gamma$ , steht zu Anfang von  $\alpha$  auf *ιβ*—*κδ* und soll am Ende von  $\beta$  wieder ebenda stehen. Am Ende von  $\alpha$  ist  $\Gamma$  nach *ιθ*, A nach *ιγ*, nach Mitte und Anfang der Strecke *ιγ*—*κε* gerückt, wobei jedoch *κε* weder in noch nach der Orchesis von  $\alpha$  besetzt ward. In  $\beta$  nun kommt  $\Gamma$  wieder nach *ιη*, in die Mitte von *ιβ*—*κδ*. Zu dem Ende durchmisst  $\Gamma$  in  $\beta$  den Raum von *ιθ* bis *ιβ*, wie er in  $\alpha$  den von *κδ* bis *ιθ* durchmaß. Das Wort *πορθμῖς* (vgl. *ἐπόρευσας*), im Satz zu I gehörig, wird noch nach derselben Seitenrichtung wie I geschritten, worauf dann im übrigen Teil von II die Seitenrichtung nach oben eingeschlagen wird.

III. IV: *κῆμ' ἀλκυνιον ἔλμας | ἐπόρευσας ἐμὴν ἄνασσαν*. In  $\alpha$  wird dargestellt, wie der Chor sich von Trözen weg nach dem sonnebewandelten Nordostende der Erde wünsch, wo niemand die Trauer über seiner Herrin Schmach kennt, und von da nach Phaethons Unglücksgegend, um aber dann über diese nach den seligen Inseln zu kommen. Umgekehrt wird in  $\beta$  erzählt, wie Phädra nach Athen, Munychia von der seligen Insel Kreta den Weg zum unseligen Glück kam, wobei aber Unglück, Trözen als ferneres Endziel gedacht ist, um dort schmachvoll krank zu werden und in Selbstmord zu enden. Diesem von und nach Trözen entspricht die entgegengesetzte Richtung der Wege in  $\alpha$  und  $\beta$  überhaupt. So in I. II bei  $\Gamma$ , so nun in III. IV bei  $\Delta$ .

V. VI: *ὀβλιαν ἀπ' οἴκων | κακονυμφοτάταν θνασιν*. Du führtest die *ἄνασσαν* einen Weg der unseligsten Liebesfreunde. E kommt zwischen  $\Gamma$  und  $\Delta$  her, die nach Athen, Munychia inzwischen gelangt sind, und er kommt nicht bis 45, sondern nur bis 44, um nachher bei  $\zeta$  in VII zu Anfang einen gebrochenen Schritt thun zu können. Dies ist dadurch er-



möglichst, daß er in  $\alpha$  nur 1 Weg erst gemacht hat. Er schreitet nun seitwärts nach dem Logeion zu um 1 Jambus über  $\epsilon\beta$ — $\kappa\delta$  hinaus bis  $\kappa\zeta$ , wie A gegenüber um 1 Jambus über  $\kappa\delta$ — $\epsilon\beta$  in  $\alpha$  II hinaus kam. Er kommt von Athen, Munychia nach Trözen.

VII:  $\eta$  γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων  $\eta$ . Die πορθυίς, die Phädra von Kreta nach Athen, Munychia und von da nach Trözen führte, war dieselbe. Das ἀπ' ἀμφοτέρων kommt durch die Seitenrichtungen der schrägen Schritte bei  $\eta$  und  $\rho\omega\nu$   $\eta$  zur Darstellung, indem der gebrochene weite beim ersten  $\eta$  in seinen Teilen entgegengesetzt geht, wie die beiden entschiedener weiten bei  $\rho\omega\nu$   $\eta$ . Der bei dem  $\eta$ , nach der Pause energisch, wobei der Gesang sforzato zu denken ist, deutet durch diese Energie an, daß dies Zweite der wirkliche Grund sei, während zugleich der rechte Arm nach der Seite zeigt, wo Kreta gedacht wird, und die Pause zu einer doppelten Wendung dahin und daher gebraucht wird. Auch die Längsrichtungen bei  $\eta$  und  $\rho\omega\nu$   $\eta$  sind zum Teil so entgegengesetzt, bei  $\eta$  von Athen und Kreta, bei  $\rho\omega\nu$   $\eta$  nur von Kreta her.

VIII: Κρησίας ἐκ γὰς δόσορις. Nach der andern Seite herum geht die Fahrt. Bei Κρη wendet sich der Choreut. Kreta ist neben der Thymele gedacht.

IX: ἔπτατ' ἐπὶ κλεινὰς Ἀθήνας. Zu κλεινὰς vgl. 47 εὐκλεής, 404 δυσκλεῆς, 423 κλεινῶν, und oft Ähnliches. Um die δόξα ist es Phädra zu thun. Auch dem Chor ist es kein Ernst mit dem Sittlichsein, 1115. Ins Freie, ins offne Meer geht es hinaus und dann nach Athen herum. Dies liegt auf der andern Seite von Γ, gegenüber Munychia und der angrenzenden ἄπειρος, wohin B und dann A in X. XI und XII sich zum Ziel bewegen.

X: Μουνυχίου δ' ἀπταῖσιν ἐκδή-. B stellt sich mit hin und her gehenden Schritten auf die andere Seite neben Γ.

XI. XII: σάντο πλεκτὰς πεισμάτων ἀρ—χας ἐπ' ἀπείρου τε γὰς ἔβασαν. EB und nun A erreichen ihre Ziele mit den Worten Ἀθήνας, ἐκδή- und ἔβασαν. Dem Anbinden der Taue entspricht die συνάφεια von ἐκδή-σάντο und ἀρ—χας. Der Weg von τὰς πεισμάτων ἀρ- geht ganz an der Grenze entlang auf  $\theta$  um 1 Jambus über  $\kappa\delta$ — $\epsilon\beta$  hinaus, und dann wendet sich A bestimmt, entschieden nach seinem Endziel. Passend kehrt A auf 45 bei dem Wort πλεκτὰς um. Zuletzt stellt er sich neben B.

So ist nun auf 20  $\epsilon\beta$ — $\kappa\delta$  die gerade Reihe in der Folge und Ordnung von A, B Γ, Δ E hergestellt.

Die Betaantistrophe. I. II: ἀνθ' ὃν οὐχ ὁρίων ἐρώ—των δεινῆ φρένας Ἀφροδί-. Der gebrochene Schritt bei ἀν entspricht der Doppelbeziehung von ἀνθ'. Er geschieht um Δ nach der Theaterseite herum, damit Γ am Ende von II bei Ἀφροδί- schräg auf die Bildsäule der Κύρις zuschreite. Dabei tritt Γ nahe auf E zu und κατακλᾶται von diesem, indem Γ einen engen Seitenschritt zurückweicht, vgl. sofort den Gedanken im Prädikat des Satzes, in III.

III: τὰς νόσφω κατεκλάσθη. Hin und her in stetem ruhelosen Wechsel gehen die Schritte.

IV. V: χαλεπῇ δ' ὑπέραντιλος οὔσα | συμφορᾷ τεράμνων. Steph. Paris. VIII

s. v. ὑπέραντιος VIII 170: *Cuius sentina exundat; 171: Cuius sentina, vel aqua per fatiscentes rimas illabente, vel tumidis fluctibus desuper infusus, tanta copia exundat, ut intra limites contineri amplius, neque exauriri possit, atque adeo periculum instet, ne mersa navis intereat.* Das Bild schließt sich gut an die in β erzählte Wirklichkeit an. E schreitet in einem langen Doppelwege bis κζ. Zuerst bis συμφορᾷ geht er über ιβ—κδ bis κς 39. Hier endet das Satzglied. Mit dem Beginn des folgenden Satzgliedes macht E beim Beginn des Bakchius 1 engen Schritt seitwärts zurück, um dann wieder in der Unglücksrichtung von dem bisherigen Satzglied nach κζ zu gelangen, an die Grenze, die hier den Ort symbolisiert, wo sie das Leben durch Erhängen enden wird.

VI: ἐπὶ νυμφιδίων κρεμαστόν. Δ nimmt seinen Platz in den οἶκοι auf 20 ein. Wieder symbolisiert die Grenze des Weges hier den Ort, wo sie das Leben durch Erhängen enden wird.

VII: ἔψεται ἀμφὶ βρόχον λευ-. Zu Anfang ein gebrochener Schritt. Bei ἀμφὶ, adverbial (Barthold zu 770), legt E beide Hände um den Hals. Der Chor erinnert sich des καθ' ἄμμα im 1. Kommos und macht eine ähnliche Gebärde wie Phädra 671.

VIII: κα καθαρμόδουσα δέλω. In Synapheia fährt B fort. Den gebrochenen Schritt bei εἰ in VII (wenn auch nicht genau mit einem gebrochenen Schritt, so doch auch nach der Theaterseite mit der Wendung zwischen einem weiten und engen Schritt und bei dem Gleichklang κα κα) imitierend, setzt er die Gebärde von E bei ἀμφὶ fort und kommt bis 34, worauf E steht.

IX: δαίμονα στυγνὰν καταιδε-. A schreitet, wohl indem er sein Gesicht verhüllt, ganz bis in die Ecke, θ 45, und kehrt dann mit dem N. bei στν um, indem er eine abweisende Gebärde des Abscheues und Hasses gegen die dorthin stehende Bildsäule der Kypris macht.

X: σθεῖσα τὰν τ' εὐδοξον ἀνθαυ-. B schreitet in Synapheia weiter und nach seinem Endplatz auf der von dem Palast abgelegenen Seite der Reihe, auf 20. Die Seitenschritte bei δο und ζον thut er eben dahin, und den bei θαυ mit abweisender Gebärde nach der Palastseite, nach ις, ἀν.

XI: ροιμένα φάμαν ἀπαλλάσ-. Wieder in Synapheia schreitet E nach seinem Endplatz neben Δ, wo er sich einreicht. Bei ροιμένα macht er eine abweisende Bewegung und Gebärde, dann bei φά u. s. w. eine sich entfernende und verzichtende gegen den Palast hin, indem er beide Male den Ausdruck des Tons angemessen ändert.

XII: σουσά τ' ἀλγεινὸν φρενῶν ἔρωτα. Schließlich reiht sich mit Synapheia auch A ein, auf der von Kypris abliegenden Seite, mit analogen Gebärden bei σά und γεμ.

Dem Blick vom Logeion her sind A und B in ihren letzten Schritten hinter Γ, Δ, E mehr und weniger verborgen.

Nummehr stehen der strophische und antistrophische Seitenstoichos einander wieder in gerader Linie gegenüber, A<sup>2</sup>, B<sup>2</sup>Γ<sup>2</sup>, Δ<sup>2</sup>E<sup>2</sup> wie A<sup>1</sup>, B<sup>1</sup>Γ<sup>1</sup>, Δ<sup>1</sup>E<sup>1</sup> auf je 20 ιβ, ις ιη, κβ κδ. Die im 2. Stasimon gestörte Ordnung ihrer 2 geraden Reihen ist wiederhergestellt.

## 10. Der zweite Kommos. V. 811—884.

### a. Der Koryphäus.

- I ἰὼ ἰὼ τάλαινα μελέων κακῶν. \*\* (811)  
 II ἔπαθες, εἰργάσω \*  
 III τοσοῦτον ὥστε τοῦσδε συγγέαι δόμους.  
 IV αἰαῖ τόλμας, βιαίως θανοῦσ' ἀνοσίῳ τε συμ-†  
 V φορᾷ, σᾶς χερὸς πάλαισμα μελέας. \*\* (815)  
 VI τίς ἄρα σάν, τάλαιν', ἀμανροῖ ζωάν; \*\*

### b. Theseus.

- I ὦμοι ἐγὼ πόνων' ἔπαθον, ὦ πόλις, \*\*  
 II τὰ μάκιστ' ἐμῶν κακῶν. ὦ τύχα, \*\*  
 III ὥς μοι βαρεῖα καὶ δόμοις ἐπεστάθης.  
 IV κηλὶς ἄφραστος ἐξ ἁλαστόρων τινός. (820)  
 V κατακονὰ μὲν οὖν ἀβίλος βλου. \*\*  
 VI κακῶν δ' ὦ τάλας πέλαγος εἰσορᾷ \*\*  
 VII τοσοῦτον ὥστε μήποτ' ἐκνεῦσαι πάλιν  
 VIII μῆδ' ἐκπερᾶσαι κῆμα τῆσδε συμφορᾶς.  
 IX τίνα λόγον τάλας, τίνα τύχαν σέθεν \*\* (826)  
 X βαρύποτμον, γύναι, προσανυδῶν τύχῳ; \*\*  
 XI ὄρνις γὰρ ὥς τις ἐκ χερῶν ἄφαντος εἴ,  
 XII πῆδημ' εἰς Ἄιδου κραιπνὸν ὀρμήσασά μοι.  
 XIII αἰαῖ αἰαῖ, μέλεα μέλεα τάδε πάθη. \*\* (830)  
 XIV πρόσωθεν δέ ποθεν ἀνακομίζομαι τύχαν δαιμόνων \*\*\*  
 XV ἀμπλακλαῖσι τῶν πάροιθέν τιнос. \*\* (833)  
 Koryphäus vom Platz. 2 Trimeter: οὐ u. s. w.

### c. Theseus.

- I τὸ κατὰ γᾶς θέλω, τὸ κατὰ γᾶς κνέφας \*\* (836)  
 II μετοικεῖν σκότῳ θανῶν ὁ τλάμων, \*\*  
 III τῆς σῆς στερηθεὶς φιλιότητος ὁμιλίας.  
 IV ἀπώλεσας γὰρ μᾶλλον ἢ κατέφθισο.  
 V τίνος κλύω; πόθεν (840) (= τριποδία λαμβ.)  
 VI θανάσιμος τύχα, \*  
 VII γύναι, σάν ἔβα, \*  
 VIII τάλαινα, καρδίαν; (= τριποδία λαμβ.)  
 IX εἴποι τις ἂν τὸ πραχθέν, ἢ μάτην ὄχλον  
 X στέγει τύραννον δῶμα προσπόλων ἐμῶν;

- XI ὦμοι μοι σέθεν \*  
 XII μέλεος, οἶον εἶδον ἄλγος δόμων, \*\* (845)  
 XIII οὐ τλητὸν οὐδὲ δητόν. ἀλλ' ἀπαλώμην·  
 XIV ἔρημος οἶκος, καὶ τέκν' ὀρφανεύεται. (847)

## d. Der Chor und Theseus.

- I ἔλιπες (848) (= τριβραχὺς λαμβ.)  
 II ἔλιπες, ὦ φίλα γυναικῶν ἀρεί. \*\*  
 III στα θ' ὀπόσας ἐφορᾷ (= τριποδία δακτ. καταλ.)  
 IV φέγγος ἀέλιον τε καὶ (850) (= δίμ. τροχ. καταλ.)  
 V νυκτὸς ἀστερωπὸς σελάνα. (= πενταπ. τροχ. προκαταλ.)  
 VI ἰώ, (= ἱαμβος)  
 VII τάλας ὦ τάλας \*  
 VIII ὅσον (= ἱαμβος)  
 IX κακὸν ἔχει δόμος. \*  
 X δάκρυσί μου βλέφαρα \*  
 XI καταχυνθέντα τέγγεται σᾶ τύχη. \*\*  
 XII τὸ δ' ἐπὶ τῷδε πῆμα φρίσσω πάλαι. \*\* (855)  
 Theseus (856—865)  
 ἔα ἔα, und 10 Trimeter (ἔα ἔα = συζυγία λαμβ.).

## e. Der Koryphäus.

- I φεῦ φεῦ· τόδ' αὖ (866) (= ἐπιτάσημος λαμβ.)  
 II νεοχμὸν ἐκδοχαῖς ἐπιφέρει θεός \*\*  
 III κακόν. ἐμοὶ μὲν οὖν ἀβλότος βίου \*\*  
 IV τύχα πρὸς τὸ κρανθὲν εἴη τυχεῖν. \*\*  
 V ὀλομένους γὰρ οὐκέτ' ὄντας λέγω, \*\*  
 VI φεῦ φεῦ, τῶν ἐμῶν τυράννων δόμους. \*\* (870)  
 3 Trimeter vom Platz (871—3).  
 Theseus. 2 Trimeter vom Platz (874—5).  
 Der Koryphäus. 1 Trimeter vom Platz (876).

## f. g. Theseus.

- I βοᾷ βοᾷ (877) (= συζυγία λαμβ.)  
 II δέλτος ἄλαστα. πᾶ φύγω  
 III βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι, †  
 IV οἶον οἶον εἶδον ἐν γραφαῖς μέλος (= δόχμιος ἱαμβος)  
 V φθεγγόμενον τλάμων. \* (880)  
 Der Koryphäus. αἰαὶ (= σπονδεῖος) und den Rest  
 des Trimeters vom Platz (881).  
 Theseus (882—884)  
 VI τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις \*\*  
 VII καθέξω δυσεκπέρατον, ὀλοὸν \*\*  
 VIII ὀλοὸν κακόν, ὦ πόλις πόλις. (= συζ. ἀναπ., συζ. λαμβ.)

**Anmerkung.** Die mit keinem Vermerk versehenen Verse sind jambische Trimeter; die mit Sternchen bezeichneten sind dochmische Verse, und zwar mit einem = Monometer, mit zwei = Dimeter, mit drei = Trimeter. Von den mit einem Kreuz bezeichneten sind: a IV = *τρίμετρον ἀνομοιοσιδέες* (*δισπόνδειος, δύο δόχμοι*); fg III = *τρίμετρον τροχαίων καταλ.* — Bei den übrigen Versen ist ihre Benennung in Klammer beigefügt [fg II ist im Ms. aus Versehen fälschlich als *τρίμ. λαμβ.* bezeichnet].

Schrecklich schnell erfüllt sich die Vorhersagung in b des 3. Stasimons, 768—771, *τεράμνων ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστὸν ἄρπεται ἀμφὶ βρόχον λευκῇ καθαυρόζουσα δειρά.* Unmittelbar nach dem Stasimon erschallt der Schreckensruf *ιοὺ ιοὺ* und der Hilferuf.

Die Amme hat sich nach Phädras Gebot 708. 709: *ἀλλ' ἐκποδὼν ἄπιλθε καὶ σαντῆς πέρι | φρόντις*. *ἔγὼ δὲ τάμὰ θήσομαι καλῶς*, nicht in den Palast begeben. Denn dort mußte sie sich vor Hippolyts Rückkehr mit Theseus fürchten, nach 659 ff.: *νῦν δ' ἐκ δόμων μὲν, ἔστ' ἂν ἔκδημος χθονὸς | θησεύς, ἄπειμι· σῖγα δ' ἔξομεν στόμα. | θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολὼν ποδὶ | πῶς νῦν προσόψει καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή' | τῆς σῆς δὲ τόλμης εἶσομαι γεγευμένος*, und Phädra, die nicht von ihr am Selbstmord gehindert werden wollte, wird sie deshalb auch mit einer Armbewegung von dem Palast fortgewiesen haben. Auch die Zuschauer durften sich nicht fragen, warum denn die Amme diesen Selbstmord nicht gehindert habe, und sie mußte daher vom Dichter in einer sichtbaren Weise so fortgeschafft werden, daß ihre Abwesenheit vom Orte des Selbstmords während desselben nichts Fragliches hatte. Auf sehr lange Zeit brauchte sie nicht fortgeschafft zu werden, da dieser sogleich erfolgte. Dem Theseus und Hippolyt entgegen konnte sie nicht eilen wollen, also nicht nach der Seite der Fremde abgehen. Daß sie in die *εἰρκή* ging, paßte sich nicht: dort waren die Diener und Rosse. So denke ich mir, daß sie durch die Parodos der Heimat hinauseilte. Dann mochte sie draußens um die *εἰρκή* herum und von hinten in den Palast zurückkehren; denn die Angst, das Verlangen zu wissen, was geschah, die Geschäftigkeit ließen sie nicht draußens bleiben. Der sie darstellende Schauspieler gelangte auf dem Schauspielerwege über die Treppe und den Gang und die schräge Thür herum unten ins Innere.

Drinne hört, sieht sie das Entsetzliche und stürzt mit *ιοὺ ιοὺ*, in einer bei Überschreitung der Mittelstufe gebräuchlichen jamb. Syz., heraus, ohne vernünftige Überlegung, wie von Sinnen Hilfe suchend, statt selbst ruhig, besonnen sofort zu handeln. In der Dekorationslinie ist ein Vorhang und dahinter eine massive Flügelthür, am obern Ende der Treppe, welche als wirkliche die des Scenengebäudes ist (vgl. Wieseler 'Th. u. D.' S. 81 b). Diese massive Thür ist geöffnet. Der Vorhang wird von dem Schauspieler geöffnet und schließt sich hinter ihm.

Die Amme weiß, hört, sieht die jammernden Trözenierinnen draußens, aber gewahrt auch diejenigen *δορυφορήματα*, die dem Theseus voran kommen. Sie ruft: *βοηδρομεῖτε πάντες* (mascul.), *οἱ πέλας δόμων*, womit sie zuerst allgemein die Trözenierinnen, dann sofort beim Umblicken *πάντας* anredet, als sie die *δορυφορήματα* erblickt. Nachdem sie dann den Grund mitgeteilt,

ἐν ἀγχόναυς δέσποινα, sagt sie aber um der δορυφορήματα willen in der Apposition Θησέως δάμαρ. Diese beiden Trimeter ruft sie auf 1 α.

Der Koryphäus wendet sich um und spricht zu den Mitchoreuten: φεῦ φεῦ, πέπρακται· βασιλις οὐκ ἐστὶ δὴ | γυνή, κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις (Reminiscenz an κρεμαστὸν βρόχον in b des 3. Stasimons) ἡρητημένη. Dann kehrt er sich wieder zur τροφός.

Diese, selbst wartend, ruft ungeduldig: οὐ σπεύσει; οὐκ οἶσιν τις ἀφιδέειον | σίδηρον (wohl ein ξίφος, wie es die δορυφορήματα tragen, an welche als die am nächsten Stehenden sie besonders sich wendet), φ' τοῦ ἔμματος λύσομεν δέρας; Reminiscenz an 671 καθ' ἔμμα λύσειν λόγον, was dort die τροφός und der Chor hörten. Diener durften sonst nicht ins Frauengemach, Ehegemach (oben ἀπὸ νυμφιδίων τεράμνων), jetzt aber ist *periculum in mora*. Die Trophos kehrt sich um (τόδ') und eilt wieder hinein; jetzt wohl zum Thalamos, in den sie vielleicht erst nur hineingeschaut hatte. Fortwährend, jetzt und nachher, schallt von dorthier βοή.

Nun deliberiert der Chor, ein Teil fragt, der andere antwortet. Die ἡμιχόρια brauchen nicht gleich groß zu sein; Cramer 'Anecd. Paris.' I 9 Z. 18: Διαιρεθεὶς δὲ ὁ χορὸς εἰς τμήματα δύο, ἡμιχόρια ὠνομάζετο, παραρησινκῶς δὲ καὶ χορός. Der des Koryphäus, diesen eingeschlossen, fragt. Ihm liegt das am nächsten, da die Aufforderung durch die Trophos am ersten ihm galt, ihm, dem Koryphäus. Denn dieser und die 4 Nebenchoreuten seines Stoichos stehen am nächsten bei der Mittelstufe von der Thymele aufs Logeion gerade vor der Mittelthür, der μέση θύρα, der Thür des Palastes. Der Koryphäus wendet sich um und spricht zu den 4 Mitchoreuten seines Stoichos und den beiden Seitenstoichen; mit ihm zugleich im Takt, indem der αὐλός mehrmals eine bestimmte Tonhöhe angiebt, die 4 Mitchoreuten, A<sup>1</sup>B<sup>1</sup> zum strophischen, E<sup>1</sup>Δ<sup>1</sup> zum antistrophischen Stoichos: φίλοι, τί δρῶμεν; ἢ δοκεῖν περὶν δόμους | λύσαι τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων;

Dem drängenden ἤ des Mittelstoichos (Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 1032; Barthold zu Hippolyt 782) antworten die Seitenstoichen abweisend mit dem elliptischen (Kühner a. O. S. 312, Anm. 11) τί δ' und begründen dies mit der, Zustimmung heischenden, ferneren Frage: οὐ πάρεσι (sind nicht jetzt eben gekommen da, Barthold zu 804) πρόσπολοι (mit etymologisierender Betonung des πολοι im Gedanken, doch nicht in der Aussprache) νεανῖαι (männliche)? Es sind die δορυφορήματα, die dem Theseus vorangehen. Auch im Hause, Palaste, sind männliche πρόσπολοι: 791 ἡπὶ βαρεῖα προσπόλων μ' ἀφικετο, denn inzwischen ist alles drinnen in Aufruhr gekommen, worunter männliche und weibliche πρόσπολοι sich befinden. Die weiblichen, die der Phädra, sind weiter drinnen bei der Leiche und werden weniger vernommen, daher Theseus 791 βαρεῖα sagt, was besser auf die männlichen paßt. An diese ist auch nachher 808 die Aufforderung, von drinnen her zu öffnen, gerichtet, und ihre Menge erwähnt 842. 843. Diejenigen πρόσπολοι, die hineingehen können, sind draußen; ich denke 5 δορυφορήματα, an Zahl einem Stoichos gleich.

Die τροφός, nun drinnen, ruft: ὀρθώσατ' ἐκτείναντες ἄθλιον νέκυν u. s. w.

Darauf spricht der Koryphäus, der, dem Palast am nächsten, diese Worte vernommen, sich umwendend, zu den Choreuten 788. 789: ὄλωλεν ἡ δύστηνος, ὡς κλύω, γυνή u. s. w.

Wieder erhebt sich das Geschrei drinnen, und hinter dem Koryphäus kommt Theseus, der von dem vorhergehenden Dialog, wie seine Fragen nach dem Grunde dieses Lärms drinnen beweisen, nichts gehört hat, also während desselben erst herankam. Er redet alle an, 790 γυναῖκες. Das Gespräch führt dann mit ihm im Namen aller der Koryphäus, 804 τοσοῦτον ἴσμεν. Da er den δόμοις aber am nächsten von allen steht, so geht er in den Singular κἀγώ und 805 πάρειμι, πενθήτρια über. Mit ihm spricht Theseus, am besten ihm gegenüberstehend auf 1; auch zu dem übrigen Chor redet er am besten von einer Mittelstellung aus. Dabei ist es aber natürlich, daß er zu den Angeredeten nahe hinzu sich stellt, also nahe an den Rand des Logeions tritt. Das Ganze läßt sich dann so vorstellen.

Theseus stellt sich auf 1 κ. Mit αἰαῖ 806, ∪ —, schreitet er nach 1 ιξ, nimmt den Kranz mit der Linken ab, die nichts trägt, und wirft ihn nach links hin, nach der Seite der Fremde fort, woher er damit kam. Dabei spricht er die Worte τί bis ὦν. Dann wendet er sich zu den πυλώματα hin und ruft die Worte bis ἀρμούς. Bei αἰαῖ that er keinen Seitenschritt, weil er damit seine ὀρχησις anfang; bei ὡς thut er nun auch keinen, weil er mitten im Trimeter damit weiterschreitet. Er kommt mit ὡς ἴδω δυσδαίμονα bis 1 ζ. Nach der abbrechenden Kürze να bleibt er dort etwas stehen, auf der letzten χώρα der Steigung; von ε—α ist dann Niveau. Etwas zögernd, *ritardando*, spricht er: γυναικός, ἥ με κατθανοῦσ', und dann schreitet er, wieder ohne Seitenschritt mitten im Trimeter, das ἀπώλεσεν bis 1 α, mit der Kürze σεν, der Enge, abbrechend.

Ohne weitere Worte geht er nun die Treppe hinauf, ins Innere. Die δορυφορήματα folgen ihm, 5 und 5 rechts und links von der μέση θύρα, die auf 20 und 20 standen, so daß während des Dialogs zwischen Theseus und dem Koryphäus eine ganz analoge Gruppierung auf Logeion und Thymele stattfand. Auch im 1. Kommos fand eine analoge Gruppierung von Phädra und den 10 Seitenchoreutinnen statt, während in der Mitte ihr 5 in der Thymele gegenüberstanden und sie von 5 weiblichen Personen auf dem Logeion umgeben war.

Jetzt ist die Scenierung so. Die πυλώματα erscheinen offen. Sie waren schon vorher offen, damit das Geräusch besser erschallen konnte und der Weg für den Exangelos offen war. Davon wußte Theseus nichts, als er sie zu öffnen befahl. Der Vorhang ist nun, nach 810 ἀπώλεσεν, nach beiden Seiten geöffnet, auseinandergezogen, Theseus hineingegangen, desgleichen hinter ihm die δορυφορήματα; das Logeion ist ganz leer.

a. Der Koryphäus. Wie im 1. Kommos die Seitenstoichen auf 20 und 20 standen, so auch im 2. Kommos. Dort kam der Koryphäus bis 19 und 19. Ebenso hier. Darauf führt auch der Umstand, daß auch hier

gleich in a ein jambischer Trimeter von 18 vorkommt und solche dort von und nach 19 und 1 führten.

In a sind 2 Perioden. Die 2., mit *αἰαῖ* anfangend, fällt auf die Seite der Nacht, der Symmetrie halber daher die 1. auf die Seite des Tags.

Nun zählen in der 1. Periode der 1. Dochmius 9 oder 8, der 2. und 3. je 8 Zeiten, Engen. Eine Verbindung von 2 oder von allen 3 also kann nicht von 1 nach 19 gelangen. Ebenso wenig können es die Seitenschritte,  $\cup$ ,  $\cup$ ,  $\cup$ ,  $\cup$ , die zusammen höchstens 13 ausmachen. Es ist also eine Verbindung von verschiedenem Vorwärts und Seitwärts zu suchen; denn zu einem Rückwärts, das als  $\div$  das  $+$  von 3 Dochmien vorwärts auf 18 zurückführer könnte, bietet der Text keinen Anlaß.

Die Verbindung von vorwärts und seitwärts läßt sich so einrichten, daß dabei ein deutlicher Wechsel der Richtungen in der Mitte zwischen 1 und 19 auf 10 stattfindet und A<sup>1</sup> in den Dochmien nach  $\epsilon\theta$  bis vor  $\Gamma^2$  kommt.

I: *ὡ ὡ τάλαί—να μελέων κακῶν*. Das 1. Dochmienpaar bildet die 1. U.-P., der folgende Dochmius und jambische Trimeter die 2<sup>te</sup>. Von 10 bis 19 sind 10 *χωραι*, und I läßt sich so führen, daß es auf 14, der letzten von den 5 *χωραι* 10—14, endet; von wo 15—19, wieder 5, die zweite Hälfte der 10—19 bilden. So wiederholt sich die Teilung in die 2 Hälften im großen, 1—10 und 10—19, innerhalb der zweiten Hälfte, 10—14 und 15—19, im kleinen. Der Anfang des 1. Dochmius geht auf  $\lambda\epsilon$  geradeaus; die Seitenschritte dann von Phädra fort, wie im allgemeinen die ganze 1. Periode. In Synapheia bleibt der 2. Dochmius zuerst auf 10 bei der *μεταβολή* der Richtung und geht dann nach 14  $\kappa\zeta$ .

II. III: *ἔπαθες, ἐργάσω | τοσοῦτον ὥστε τούσδε συγγέαι δόμους*. Wie die 1. U.-P. von 1  $\lambda\epsilon$  nach 14  $\kappa\zeta$  mit einer Wegesbiegung auf 10  $\lambda\epsilon$  geht, so die 2. U.-P., aus Dochmius und jambischem Trimeter bestehend, über 19 nach  $\epsilon\eta$  1, mit einer analogen Wegesrichtung. Der Trimeter geht auf der Reihe  $\epsilon\eta$ , der von  $\Gamma^2$ , nach der Seite der Nacht hinüber.

IV. V: *αἰαῖ τόλμας, βίαιως θανού—σ' ἀνοσίφ τε συμ- | φορᾷ, σᾶς χερὸς πάλαισμα μελέας*. Die 1. U.-P. der 2. P. ist eine erweiterte Wiederholung der 2. U.-P. der 1. P., indem sie über 19 nach  $\kappa\zeta$  14 führt. Sie beginnt interjektionell mit *αἰαῖ*, wie die 1. P. mit *ὡ ὡ*. Die Analogie des von *αἰαῖ* abhängigen Genitivs *τόλμας* mit dem Genitiv *μελέων κακῶν* deutet darauf, daß dieser analog von *ὡ ὡ* abhängt. Mit *τόλμα* schreitet  $\Gamma^1$  auf  $\Delta^1$  hin, der ausweicht, und dann *βίαιως*, gewaltsam, zurück. Wie  $\Gamma^1$  in II. III zuerst nach  $\epsilon\theta$  dicht an  $\Gamma^2$  hinan und dann auf  $\epsilon\eta$ , der Reihe von  $\Gamma^2$ , nach 1 schritt, so jetzt von 1  $\epsilon\eta$  nach 19  $\epsilon\theta$  dicht an  $\Gamma^3$  hinan auf seinem Rückwege in der 2. P., dieses in IV, und dann in V nach 14  $\kappa\zeta$ . Die Bewegung in V ist eine Steigerung gegenüber derjenigen in II, 2 Dochmien statt eines Dochmius. Durch Verschlingung der dochmischen Wege wird gleichsam eine Schlinge am Boden geknüpft; vgl. das Ähnliche in der Antistrophe des 1. Kommos und im 2. Stasimon. Der dochmische *πούς* ist



μεταβάλλον im höchsten Grade, innerhalb des engen Raums 14—11,  $\kappa\beta$  bis  $\kappa\zeta$ \*)

VI: *τὺς ἄρα σάν, τάλαι—ν', ἀμυροὶ ζῶάν*; Der letzte dochmische Dimeter entspricht antithetisch dem ersten, indem er von 14  $\kappa\zeta$  über 10  $\lambda\epsilon$  nach 1  $\lambda\epsilon$  zurückgeht. Selbst in der Lexis korrespondiert *τάλαι—ν'*  $\alpha$  mit *τάλαι—να* und allitteriert *αμυροὶ* mit *μελέων*.

Das System hat Ganzschluß, da es abgeschlossen für sich dasteht. Es ist eine Klage des Koryphäus, der noch allein, d. i. ohne Theseus, sich auf dem Aufführungsplatz befindet.

Theseus kommt darauf in höchster Erregung wieder aus der Mittelthür und tritt auf  $\alpha$  1. Hinter ihm folgen die *δορυφορήματα* in 2 Reihen von je 5 hinter einander, rechts und links, ich denke jede auf der Reihe 6, so daß es von Theseus bis dahin je 5 ist. Mit je 5 Jamben schreiten sie von 6 nach 21 auf dem Logeion, nachdem die einzelnen Choreuten nach  $\iota\eta$ ,  $\iota\delta$ ,  $\iota$ ,  $\varsigma$ ,  $\beta$  gekommen sind und dort sich gewendet haben. Beim Hereinschreiten hinter Theseus schritten sie ebenso aufs Logeion und ordneten sich da dann auf  $\beta$ ,  $\varsigma$ ,  $\iota$ ,  $\iota\delta$ ,  $\iota\eta$ . Die Protostaten nenne ich A und so die andern Trabanten nach der Reihe B  $\Gamma$   $\Delta$  E, vom Palast her nach der Thymele hin. In dieser Reihenfolge schritten sie vorher hinein; umgekehrt E  $\Delta$   $\Gamma$  B A jetzt heraus.

Während dessen wird die Kline mit Phädra in die Thür getragen und auf dieselbe Stelle gesetzt, wo vorher die Koite mit der kranken Phädra stand, auf 2. 1. 2. Doch bleibt sie drinnen über der obersten Stufe und kommt nicht bis  $\beta\alpha\beta\gamma\delta\epsilon$  durch die Thür, wie die Koite. Phädra liegt mit dem Gesicht nach außen her. An den Langseiten stehen je 2 *πρόσπολοι*, Dienerinnen, hinter dem Kopfende auf 1 die Trophos. Damit Theseus nacher mit  $\xi\alpha$   $\xi\alpha$ , 856, dicht an die Kline hinantreten könne, steht diese um 1 *σπιθαμή* von der Oberkante der Treppe zurück.

Die Personen des Kommos sind so Theseus und Phädra, hinter und neben Theseus die 5 *πρόσπολοι* (eingeschlossen die Trophos) in der Mitte, die 5 und 5 *δορυφορήματα* an den Seiten, alle diese auf der Scene; auf der Thymele aber der Koryphäus und die 4 Mit choreuten seines Stoichos in der Mitte, an den Seiten die 5 und 5 Choreuten der Seitenstoichen, die strophischen und antistrophischen.

b. Theseus. Das orchestische System b besteht aus dochmischen Dimetern (einem Trimeter durch Erweiterung) und jambischen Trimetern, die in 2 antithetische Perioden mit 2 antithetischen U.-P. geordnet sind. Die 2. P. hat in ihrer 2. U.-P. eine Erweiterung ihres Themas, so daß die Erregung im Ganzen steigt. Dies ist auch in der Anordnung der dochmischen und jambischen Verse der Fall, von denen jene erregter als diese sind. Es

\*) Eine Cäsar vor *σπα με*,  $\cup \cup$ , findet nicht statt; gegen Pickel 'Dissert. Argentorat.' III p. 168. Ebenfalls findet das Engersche Gesetz, welches Dochmien von der Form  $\cup - \cup \cup \cup -$  ausschließt, hier keine Anwendung. Vgl. auch R. Klotz in Bursians Jahresbericht XI 380—382; 364. Justus Seebach 'De versuum lyricorum apud Sophoclem responsione', Lips. 1880, Dissert. inaug.

sind nach Art und GröÙe in der ersten Periode (I—VI) 2 dochm., 1 jamb., 1 jamb., 2 dochm. und 2 Dim., 1 Trim., 1 Trim., 2 Dim.; in der zweiten Periode 2 jamb., 2 dochm., 2 jamb., 2 dochm. und 2 Trim., 2 Dim., 2 Trim., 1 Dim., 1 Trim. In der zweiten P. sind die zuletzt stehenden 2 jamb., 2 dochm. und 2 Trim., 1 Dim., 1 Trim. als steigende Erweiterung von 1 jamb. Trim., 1 jamb. Trim. anzusehen.

Die Richtungen der den Kolen entsprechenden Wege nach unten, oben und (vom Priester des Dionysos aus) rechts, links sind so geordnet. In I. II nach links unten, oben Ecke; III rechts Mitte; IV rechts Ecke; V. VI links unten, oben Mitte; damit nach 2  $\beta$  zurück, dicht bei der Ausgangsstelle 1  $\alpha$ . Dann in der zweiten Periode in VII. VIII nach links Ecke, rechts Mitte; IX. X unten bis links 5, oben mit Erweiterung bis 8 zurück rechts herum nach 2  $\beta$ ; endlich in der Erweiterung XI. XII mit 2 jamb. Trim. nach rechts unten 42  $\eta$  und mit 1 dochm. Dim., 1 dochm. Trim. nach  $\epsilon$  1. Dann führt abschließend XIII nach oben zurück auf  $\alpha$  1, links bis 3, rechts bis 3 und in engerem Anschluß zu Ende gehend über 2 rechts, 2 links nach der Ausgangsstelle.

I. II:  $\delta\mu\omicron\iota \epsilon\gamma\omega \pi\acute{o}\nu\omega\nu \epsilon\pi\alpha\theta\omicron\nu, \delta \pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma, | \tau\acute{\alpha} \mu\acute{\alpha}\kappa\iota\sigma\tau' \epsilon\mu\acute{\omega}\nu \kappa\alpha\kappa\acute{\omega}\nu.$   $\delta$   $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$ . Theseus beginnt die 1. P. nach der strophischen Seite, um nachher in der 2. P. den weiten Sprung in den Hades nach der symbolischen Todesseite zu thun. Er schreitet I nach unten vor, II nach oben zurück, I bis 10, II bis 19, diese Ausdehnung an I und II gleich verteilend. Analog im kleinen schließt der 1. Dochmius von I auf 5 zwischen 1 und 10, der 1. von II auf 15 zwischen 10 und 19. Zuletzt tritt Theseus mit  $\delta$   $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$  vor A<sup>2</sup>, den auf der strophischen Seite stehenden Trabanten A, der ihn klagend umfaßt und stützt.

III:  $\delta\varsigma \mu\omicron\iota \beta\alpha\rho\epsilon\iota\alpha \kappa\alpha\iota \delta\acute{o}\mu\omicron\iota\varsigma \epsilon\pi\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\theta\eta\varsigma.$  Der Trimeter mißt 19 und führt von 20 nach 1 zurück. Die strophischen (demgemäß auch die antistrophischen) Trabanten stelle ich auf 21, A<sup>2</sup> auf  $\beta$ , so daß der Blick von vorn und von der strophischen Seite des Zuschauerraums her auf Artemis weniger behindert wird, als wenn A<sup>2</sup> auf  $\alpha$  20 stände. Unten stelle ich E<sup>2</sup> auf  $\epsilon\eta$ , um die Grenzreihe zu bezeichnen, bis wohin Theseus vorschreitet. Zwischen  $\beta$  und  $\epsilon\eta$  erhält  $\Gamma$ <sup>2</sup> die Querreihe  $\iota$ , wo der 1. Dochmius von I wie von II enden. Jeder Trabant steht 1 Anapäst vom andern. Das  $\delta$   $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$  gehört grammatisch zum folgenden  $\epsilon\pi\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\theta\eta\varsigma$  und wird dahin gesprochen, wo die  $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$  ist, nach Phädras Leiche hin. Theseus lasse ich rückwärts bis  $\kappa\alpha\kappa\acute{\omega}\nu$  schreiten und zu den Choreuten, der  $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$  sprechen, dann bei  $\delta$   $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$  sich halb wenden, nach Phädra schauen und dabei A in die unterstützenden Arme sinken; sich aufrichtend, beginnt er hierauf III. Da er vor  $\alpha$  tanzt, so ist der Seitenschritt nach  $\delta$  und III auf  $\delta$  (vor  $\alpha$ ) zu schreiten. Das  $\delta$   $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$  und  $\delta$   $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$  schließen I und II entsprechend.

IV:  $\kappa\eta\lambda\iota\varsigma \acute{\alpha}\phi\rho\alpha\sigma\tau\omicron\varsigma \epsilon\acute{\xi} \acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\acute{o}\rho\omega\nu \tau\iota\nu\acute{o}\varsigma.$  Auch diesen Trimeter schreitet Theseus an den  $\delta\acute{o}\mu\omicron\iota\varsigma$  entlang, und zwar auf  $\beta$ , so daß er am Ende dort wieder einem Trabanten, dem antistrophischen A, in die Arme sinkt; indem er, gewendet, nach dem Hause zurückschant, wo das Unheil ist, und nach der Artemis und Kypris. Wer der  $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\acute{o}\rho\omega$  sei, weiß er nicht. Irgend

woher kam er den δόμοις, die vor dem Blick des Theseus liegen. Das folgende κατακονά, und bestätigend μὲν οὖν, spricht auch für die Annahme einer solchen Gebärde des Hinsinkens.

V. VI: κατακονά μὲν οὖν ἀβλοτος βλου· | κακῶν δ' ὃ τάλας πέλαγος εἰσορᾷ. Dies dochmische Kolenpaar entspricht antistrophisch dem auf der strophischen Seite, doch mit einer Modifikation.

Durch Sinn und Satz ist das folgende jambische Trimeterpaar zum Vorhergehenden gezogen, so ein Überswellen des Unheils über das Maß hinaus ausdrückend. Dies ist dann auch durch παραλλαγή des Metrums geschehen, indem der Halbschluss nach VI zu einem Viertelschluss (will ich sagen) herabgesetzt und selbst nach VIII verlegt ist. Die 2. P. ist dann auf die 1. auch im Sinn und Satz und Wort dadurch zu Anfang bezogen, daß ihr 1. Kolon, IX, mit einer Anrede, σέθεν, wie I, schließt und ihr 2., X, mit τύχα, wie II mit τύχα, endigt.

Die thematische Symmetrie würde darauf führen, daß VI Halbschluss auf 1 hätte, wie ihn vorher III auf 1 hat. Dann gingen dochmisch I und II vor und zurück, III jambisch seitwärts von 20 nach 1; und antithetisch IV jambisch von 1 nach 20 und V. VI dochmisch vor und zurück. Des versetzten Halbschlusses wegen haben aber die beiden folgenden jambischen Trimeter die Länge von 19 und 20 (III und IV hatten je 19), so daß die Wege diese werden. Der Raum von 20 bis 2 wird in 2 Hälften mit Synapheia auf 11 gegliedert, indem da der erste dochmische Dimeter endet; der 2. führt dann bis 2β, indem jeder Dochmius 8 mißt. Der Raum von 20 bis 11 und von 11 bis 2 ist je in 5 und 5 geteilt, indem auf 16 und 7 als den letzten Choren der ersten Hälften 20—16 und 11—7 der erste Dochmius von V und von VI enden. Auf 2β steht nun Theseus vor dem Tanzraum 1—20 und schaut ins πέλαγος hinein.

VII. VIII: τοσοῦτον ὥστε μήποτ' ἐκνεῦσαι πάλιν | μηδ' ἐκπερᾶσαι κόμα τῆδε συμφορᾶς. Der Trimeter VII kommt nur bis 19; Theseus kann nicht ἐκνεῦσαι πάλιν. Er kam von der strophischen Seite her und geriet in das Meer von 20—1 vor dem Ort des Unheils. Dann kehrt er mit einem gebrochenen Schritt um, kommt nicht wieder über 20 zurück; aber auch anderseits kommt er nur bis 1, kann nicht darüber hin ἐκπερᾶσαι. Der Seitenschritt von VIII geht nach ε und ganz VIII dann auf ε entlang, der letzten Reihe der Bretterlage α—ε, über die er nicht nach ε kommt.

IX. X: τίνα λόγον τάλας, τίνα τύχαν σέθεν | βαρύποτμον, γύναι, προσανδῶν τύχῳ. Das τύχῳ korrespondiert also mit τύχα in II, bildet aber auch in der Nähe, in IX, ein Wortspiel mit τύχαν. Auch die 5 Allitterationen mit τ, τίνα τάλας τίνα τύχαν τύχῳ erscheinen absichtlich. Es findet aber in VIII. IX. X auch eine Beziehung auf die Antistrophe des 1. Kommos statt; vgl. dort γυναικῶν πότμοι, τίν' ἔν τεύχεον, λόγους, ἐτύχομεν, τύχας, κακοτυχεστάτα γυναικῶν, δυσεκπέρατον. Das 2. τίνα, eine Wiederholung des ersten, auch zu λόγον gehörig, wird ebenso nach unten geschritten, τίνα λό, τίνα τύ. Dann fängt ein ratloses μεταβάλλειν in IX. X an, indem χαν σέθεν nach oben und rechts, βαρύποτμον (γύ) nach rechts und unten, γύναι nach

oben und links geht. Dabei kommt der 2. Dochmius von X in Erweiterung bis 8 und dann nur bis 6, nicht symmetrisch mit dem 1. von IX, der bis 5 kam, bis 5 zurück. Die Schlussschora ist wieder  $\beta$  2. Kypris steht auf 8.

Auf der 3 Spithamen breiten Kline liegt Phädra mit den Füßen nach der Thür zu (vgl. Iliad. 19, 212 und dort die Scholien und Erklärer), so daß noch die meisten Zuschauer ihr Gesicht sehen. Die 4 *πρόσπολοι* stehen paarweise rechts und links auf 5; 3 Spithamen sind = m 0,7 210 125, 5 = 1, 2016 875.

XI. XII: *ῥονις γὰρ ὧς τις ἐκ χειρὸν ἄφαντος εἶ, | πῆδημ' ἐς Ἄιδου  
κραιπνὸν δρμήσασά μοι.* Das *ῥονις* spielt auf *ῥονιν*, *δύσορονις* im 3. Stasimon  
an. XI geht bis 21, aus dem Raum vor dem Palast hinaus, bleibt aber  
noch auf *δ*, in dem Niveau *α—ε*. Mit *πῆδημ' ἐς Ἄιδου* thut Theseus einen  
Schritt über *α—ε* hinaus nach *ς* 23, in die Neigung von *ς* an, einen Todes-  
sprung hinab, wie Phädra beim Selbstmord des Erhängens, *κραιπνόν*, mit  
welchem Wort Theseus sich im Wege wendet und bis 33 kommt; dann  
eilt er weiter auf der geneigten Fläche 34—46 bis 42 *ιη*, zuletzt wohl  
*accelerando*. Auf 42 ist er doppelt so weit wie 21 gekommen, bis wohin  
er in XI kam; und mit *κραιπνόν* bis *θ*, nachher nach der Cäsur mit  
*δρμήσασά μοι* doppelt so weit, bis *ιη*.

Stelle ich ein *δορυφόρημα* B auf  $\varsigma$ , so tritt XII mit dem ersten Schritt, dem von  $\pi\eta$ , dahin und XI endigt auf  $\delta$  gerade zwischen A und B. In gleicher anapästischer Entfernung folgt dann  $\Gamma$  auf  $\theta$  und in doppelter E auf  $\iota\theta$ , so daß  $\Gamma$  und E auf dem Anfang und Ende von der zweiten Hälfte  $\iota-\eta$  der Strecke  $\alpha-\eta$  stehen. Gegenüber vom antistrophischen B steht der strophische B und gegenüber nun den strophischen AΓE (s. o.) die antistrophischen AΓE. Schließlich reihe ich  $\Delta$  beiderseits in anapästischen Abständen auf  $\iota\delta$  ein.

XIII. XIV: αἰαῖ αἰαῖ, μέλεα μέλεα τάδε πάθη. | πρόσωθεν δέ ποθεν ἀνακομίζομαι τύχην δαιμόνων. Beide Kola zusammen führen von 42 bis 1; wodurch sich bestätigt, daß Seidler 'De vers. dochm.' p. 72 den ersten Dochmius richtig — — — — — gemessen hat. XIII geht von ιη bis ι, von der Reihe von Ε bis zu der von Γ; πρόσωθεν — δέ ποθεν, die Seitenschritte gehen hin und her, dies Motiv wiederholt sich bei ἀνακο—μίζομαι. Der Trimeter geht nach ιξ auf 1, weil der letzte Dimeter, XV, 16 Engen mißt.

XV: ἀμπλακίσει τῶν πάροιθ'εν τινος. Wie aus dem Hades hatte Theseus das Geschick der Dämonen von fern her mitgebracht. Nun kehrt er mit den 16 von 1 εἰ nach 1 α zurück. Von der Unglücksgegend her, von Abend und Nacht, wo der frühere Frevler gedacht wird. Dafs XIV nicht auf 1 η, sondern auf 1 ε endet, leitet die Annäherung ans Ende ein. So wird auch dann in XV mit abnehmenden Abweichungen, ἀμπλακίσει, von 1 nach rechts und links, 3 und 3, 2 und 2 zuletzt nach 1 α mit Ganzschluß geschritten.

Die beiden folgenden Trimeter 834. 835 spricht der Koryphäus vom Platz, 1 λs.

c. Theseus. Analog seinem ersten System beginnt Theseus mit 2 dochmischen Dimetern und 2 jambischen Trimetern.

I. II: τὸ κατὰ γᾶς θέλω, τὸ κατὰ γᾶς κνέφας | μετοικεῖν σκότῳ θανάων ὁ τλάμων. Theseus will aus seinem Haus in das unterirdische Dunkel umsiedeln, in gewaltig aufwallender Stimmung, vgl. Iliad. 21, 177 ἤθελε θυμῷ. So geht er aus dem Raum vorm Palast in den abendwärts davon gelegenen draussen hinüber. Er thut dies mit dem Wort μετοικεῖν. Bei κεῖν tritt er im Vorübergehen vor Γ, der ihn stützt; bei der schwachen Position von ὁ vor τλ knickt er ein, kommt ritardando mit τλάμων bis 14, wo das Logeion sich nach der Seite abzuschrägen beginnt\*), und nach dem Theatron zu, wie im vorigen System, bis ιη, im ganzen mit 17 Engen von Seitenschritten, die sich auf 4 Dochmien zu 4, 4, 4, 5 verteilen lassen.

III. IV: τῆς σῆς στερηθείς φιλάτης ὁμίλλας | ἀπάλεσας γὰρ μᾶλλον ἢ κατέφθισο. Der Seitenschritt von III geschieht nach der Phädra zu; auch der von IV. Mit ἡ nach dem Hephthemimeres tritt ein Gegensatz des Gedankens ein, und Theseus wendet sich in der Reihe ις zurück.

V. VI. VII. VIII: τίνος κλύω; πόθεν | θανάσιμος τύχα, | γύναι, σὺν ἔβα, | τάλαινα, καρδίαν. Jambische Tripodie, Dochmius, Dochmius, jambische Tripodie. Libri: τίνος κλύω; Konjunktiv = *From whom must I hear?* (Monk). Vgl. 352 τοῦ τὰδ' οὐκ ἔμοῦ κλύεις. Die 2 Dochmien wechseln die Richtung in fortwährenden μεταβολαί, so oft es möglich ist. Die 1. jambische Tripodie geht auf Δ zu. Die 3. endigt auf 8 vor Kypris. Bei γύναι und τάλαινα gehen die Seitenschritte auf Phädra zu.

IX. X: εἴποι τις ἂν τὸ πραχθέν, ἡ μάτην ὄχλον | στέγει τύραννον δῶμα προσπόλων ἑμῶν; Antistrophisch gehen Hephth. Penthem. Penthem. Hephth. vor der μέση hin und her, von 8 hinüber über 1 nach 5, zurück nach 5, wieder hinüber nach 5, zurück nach 8, mit den beiden Seitenschritten zu εἴποι und στέγει sich der μέση nähernd. — Dafs kein Dochmius fehlt (Weil S. 128. 186), zeigt die Orchesis.

XI: ὦμοι μοι σέθεν. Die 3 ersten Silben enthalten einen Klageruf des Th. über das eigene Weh, die 2 letzten eine Anrede an die Phädra. Dem entsprechend gehen jene seitwärts, indem Th. sich nur mit den Seitenschritten ihr nähert, diese nach 1 gerade auf Phädra zu.

XII: μέλος, ὅλον εἰ—δὸν ἄλγος δόμων. *Que je suis malheureux de voir un tel spectacle* (Weil), indem ὅλον nicht exklamativ, sondern relativ ist. Er macht eine Art Rundbewegung auf der Seite der Nacht; von 1 γ nach 8 und von 8 nach 1 β ähnlich wie in XI von 8 nach 1, indem er erst seitwärts, von Phädra fort, dann auf sie zu sich bewegt. XII muß nämlich schon auf 1 enden, wenn XIII. XIV, einander an Länge gleich, das ganze System mit Ganzschluß abschließen sollen.

\*) Die σκητὴ . . . . . πεποιικιμένη παραπετάσμασι καὶ ὀδόναις λευκαῖς καὶ μελαίναις denke ich mir oben an der Front mit solchen behängt. Bei der Ausstattung mit Schwarz mag man sich der gleichen auf der tragischen Bühne Shakespeares erinnern.

XIII. XIV: οὐ τλητόν οὐδὲ ζητόν. ἀλλ' ἀπωλόμην | ἔρημος οἶκος, καὶ τέκν' ὀρφανεύεται. Das Trimeterpaar geht auf der Nachtseite hin und her von 1 δ mit Ganzschluß nach 1 α.

d. Der Chor und Theseus. I—V der Koryphäus; VI—X Theseus und der ganze Mittelstoichos; XI die beiden Seitenstoichen.

A. Kirchhoff 1855: vv. 843—50 vulgo choro tribuuntur omnes. at vv. 847—50 Theseo AC, hemichorio tribuunt BBC. G. Dindorf, Poet. Scen. Graec. Ed. V 1869, 852—855 (= 847—50 A. Kirchhoff 1855, = 852—855, 1867) Theseo tribuit. M, ἡμικ. VBPC.

Ich lese *ῶ*, *τάλας* ὃ *τάλας*, da an der ersten Stelle B *ῶ*, A (M Ddf.) zwar ὃ, doch γρ. *ῶ* hat. Die Form kommt wohl nur als masc. vor. Zwar meint Passow: „Als Fem. zeigt sich die Form *τάλας* bei Ar. Thesm. 1038“. Dort aber spricht Mnesilochos als Andromeda bald in deutlichen Femininen, *ἔχουσ'*, *ἐμπεπλεγμένη* 1031. 1032, bald in deutlichen Maskulinen, *τὸν πολυπονώτατον* 1022, *ὀλοόν* 1027, bald in Formen comm. gen., *μέλεος* 1037, *κατάρατος* 1048. Es kann daher die Form *τάλας* dort sehr wohl ein Maskulinum sein. Da sich indessen *τάλαν* weiblich findet, Krüger 'Dial.' § 22, 6, A. 5, und Nominativformen vokativisch vorkommen, Krüger 'Att. Synt.' § 45, 2, A. 5, so wäre doch denkbar, daß *τάλας* weiblich gebraucht werden konnte. Dadurch entsteht an unserer Stelle eine nicht lobenswerte Zweideutigkeit, da der Chor soeben Phädra mit *φίλα* anredete und das Folgende sowohl an Phädra als an Theseus dem Inhalte nach gesagt sein kann. Denn am nächsten liegt es doch, die Form auf die eben erst angeredete Person zu ziehen, da ein Wechsel in der Person des Angeredeten nicht angedeutet ist und der Chor in der Richtung zu singen fortfährt, die er eben hatte, nämlich nach Phädra zu, vor der freilich Theseus steht, aber auch schon vorher stand. Dem steht jedoch der Umstand im Wege, daß *τάλας* doch gewöhnlich und zunächst jedenfalls männlich ist. Dazu kommt, daß auch Theseus das *ῶ*, *τάλας* ὃ *τάλας*, o weh! Unglücklicher, o Unglücklicher!, diese Worte bloß als *λέξις* betrachtet, zu sich selbst sowohl als zu Phädra sprechen kann. Darüber nun macht sich Aristophanes lustig, indem er sie, mit Verdeutlichung durch *ἐγώ* zwar, aber doch einem Weib, das von einem Mann gespielt wird, nominativisch in den Mund legt, so daß man fragen mag, ob *τάλας* hier mascul. oder femin. gemeint sei, wie eben vorher *μέλεος* zweideutig ist. Eine solche Anspielung bei Aristophanes anzunehmen, hat auch darin eine Stütze, daß sonst solche auf Hippolyt in dem Stück vorkommen, auf Phädra darin 152. 497. 547. 549, und auf das berüchtigte *ἡ γλῶσσ' ὁμώμοχ'* u. s. w. Hippol. 612.

Indessen hat wohl die Orchesis klar gemacht, daß Theseus diese Worte maskulinisch verstand, indem er sich dabei von Phädra ab und dem Chor zuwandte; woraus dann wieder folgt, daß der Chor, der dieselben Worte singt und dessen Aufmerksamkeit durch die Bewegung des Theseus eben auf diesen gezogen wird, diese Worte in demselben maskulinen Sinn versteht, obwohl er nicht bloß nach ihm, sondern auch nach Phädra blickt. Dazu kommt, daß vorher sich *τάλαινα* 811. 816. 841 fürs Femininum

und *τάλας* nur maskulinisch 822. 826 fand. Das *σῶ τύχη* kann der Chor doch nur auf Theseus beziehen, während dieser dabei an Phädra denken muß; denn er kann doch nicht zu sich sagen: von Thränen über dein Geschick werden mir die Augen naß. So bleibt denn nur übrig, daß Theseus das *τάλας* ohne *ἐγώ* nominativisch als Ausruf braucht, dann bei *σῶ τύχη* sich zu Phädra wendet, während der Chor beides vokativisch auf Theseus zieht. Über diese Vieldeutigkeiten spottet Aristophanes.

Der Ausdruck *ἡμιχ.* verlangt nicht gleiche Größe der Hälften, was bei 15 ohnehin unmöglich ist. In den Worten *διαρθεῖς δὲ ὁ χορός εἰς μὲν τμήματα δύο, ἡμιχόρια ὀνομάζετο, παραχρηστικῶς δὲ καὶ χορός*, Ritschel. 'Opusc.' I 209 Z. 25 f. und öfter (s. Studemund 'Anecd. var. Gr.' I 250 ff., 1886), steht davon nichts. Diese Gruppierung wird aber nicht bloß nach der Größe, wonach es größere und kleinere Hälften geben kann, sondern auch nach dem Werte der Teile beurteilt. So ist es auch bei den Ausdrücken *πενθημιμέρες* und *ἐφθημιμέρες*. Dabei wird, was die Größe der Teile betrifft, nur auf Arsis und Thesis im allgemeinen Rücksicht genommen, nicht aber darauf, ob sie gleich oder verschieden sind; denn es giebt ein jambisches, jonisches, daktylisches; was aber den Wert anlangt, so sind beide Teile, das *π.* und *ε.*, im Trimeter als Hälften angesehen. Und so kann man auch bei *ἡμιχόρια* den Mittelstoichos von 5 den beiden Seitenstoichen zusammen von 10 gleichstellen.

In Übereinstimmung mit dem Auseinandergesetzten gebe ich I—V an den Koryphäus, VI—XI an Theseus und den Mittelstoichos, XII an die beiden Seitenstoichen. Für diese Gliederung spricht auch noch Folgendes im Gedanken.

Der ganze Kommos zerfällt in 2 Hauptteile, die durch die Trimeterpartie 856—865 getrennt sind. Der erste, größere endigt mit unserem System. Angemessen ist es, diesen ersten Hauptteil mit einer besonderen Vortragsweise des Schlusses desselben abzuschließen, zu bezeichnen. Diese erhalte ich durch die angegebene Verteilung, wobei eine stete Steigerung der Tonfülle und der Zahl der tanzenden Personen und zuletzt eine ungewöhnliche Tanzart der Seitenstoichen stattfindet (s. u.).

I: *ἔλιπες*. Ein jambischer Tribachys, wie VI und VIII Jamben; er wird nach der Seite der Nacht geschritten.

II: *ἔλιπες, ὦ φίλα γυναικῶν ἀφί.* Eben dahin auch dieser dochm. Dimeter. Dorthin, in die Hadesnacht, ist ja Phädra gegangen. Das Kolon führt, bis 20 *π.*, neben E<sup>3</sup> durch Seitenschritte. Der Koryphäus weist auf die Frauen des antistrophischen Stoichos.

III: *στα θ' ὀπόςας ἐφορᾷ.* An die Grenze des Tanzraums 20. 1. 20 gekommen, wendet er sich um, ohne Seitenschrit wegen der Synapheia der Kola, und schreitet in feierlichen Daktylen auf das himmlische Sonnenlicht und die Frauen des Mittelstoichos, die auf *π.* stehen, zu, bis 10, indem er nun auf diese weist.

IV: *φέγγος ἀέλλου τε καί.* Auch dies Kolon schreitet Γ<sup>1</sup> nach der Lichtseite, sowohl mit Vor- als Seitenbewegung. Ich messe *ἀέλλου* ∪ ∪ ∪ ∪,

Genthe 'Lex. Soph.' s. v., so daß er bis vor  $B^1$  kommt, gegensätzlich zu  $\xi\acute{\xi}\epsilon\phi\eta\nu\alpha\varsigma \epsilon\iota\varsigma \phi\acute{\alpha}\omicron\varsigma \kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$  im 1. Kommos.

V:  $\nu\kappa\tau\acute{o}\varsigma \acute{\alpha}\sigma\tau\epsilon\rho\omega\pi\acute{o}\varsigma \sigma\epsilon\lambda\acute{\alpha}\nu\alpha$  (mit dem Sternenblick). Das Kolon ist länger als IV, wohl weil Artemis, die im Stück wichtiger als Apollo ist, näher zum Mond als zur Sonne steht. Es wird nach der Seite  $\nu\kappa\tau\acute{o}\varsigma$ , wieder zurück, bis 14 geschritten. Bei den zusammenstossenden Thesen  $\rho\omega\pi\acute{o}\varsigma$ , —, ist wohl an das Überschreiten der Höhe des Himmelsgewölbes durch den Mond zu denken. Ob  $\delta\epsilon\iota\acute{\xi}\iota\varsigma$  stattfand und der Vollmond gerade während der ersten Aufführung des Hippolyt am Himmel sichtbar war?

VI:  $\acute{\omega}$ . Nun zieht Theseus die Aufmerksamkeit auf sich, indem er sich umwendet und mit  $\acute{\omega}$ ,  $\cup$  —, vorwärts auf den Chor zuschreitet. Es ist eine Steigerung in dem  $\acute{\epsilon}\lambda\iota\pi\epsilon\varsigma$ ,  $\cup \hat{\cup}$ , zu  $\acute{\omega}$ ,  $\delta\sigma\omicron\nu$ , dem zweimaligen  $\cup$  —. Daß der Chor mit  $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma$  nicht wie bisher an Phädra, sondern an Theseus sich richtet, wird durch diese Bewegung des Theseus deutlich.

Zuerst bespreche ich die Bewegungen des Chors, da das System als Ganzes doch ihm eignet und Theseus nur von hier an teilnimmt; nachher die gleichzeitigen des Theseus.

VII:  $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma \acute{\omega} \tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma$ . Der Dochmius geht, wie vorher  $\acute{\omega}$ , auf Theseus zu mit Seitenschritten und Vorschritten bis vor  $\Delta^1$  hin. Ich leite  $\Gamma^1$  so, daß er zuletzt nach  $1\mu\epsilon$  kommt, wie im 3. Stasimon die Seitenstoichen seitwärts bis  $\mu\epsilon$  kamen.

VIII:  $\delta\sigma\omicron\nu$ . Dieser Jambus geht gerade auf die offene Thür zu.

IX:  $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\nu \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota \delta\acute{o}\mu\omicron\varsigma$ . Dann schreitet er links und rechts bis in die Mitte  $1\mu\epsilon$ .

X:  $\acute{\alpha}\acute{\alpha}\nu\omicron\upsilon\iota \mu\omicron\nu \beta\lambda\acute{\epsilon}\phi\alpha\tau\alpha$ . Antithetisch schreitet er dann um 1 herum nach  $1\lambda\zeta$  zurück. Diese beiden Dochmien enthalten, wie die 4 folgenden, alle je 8 Zeiten, sind  $\phi\eta\tau\acute{o}\iota$ .

XI:  $\kappa\alpha\tau\alpha\chi\upsilon\theta\acute{\epsilon}\nu\tau\alpha \tau\acute{\epsilon}\gamma\text{---}\gamma\epsilon\tau\alpha\iota \sigma\acute{\alpha} \tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$ . Von 1 aus geht die Richtung erst nach der Nachtseite, dann wegen des  $\sigma\acute{\alpha}$  umgekehrt auf den angeredeten Theseus zu, mit Ganzschluß nach  $\lambda\epsilon 1$ .

Es ist jetzt darzustellen, wie Theseus wohl dieselben Kola gleichzeitig ausführe.

VI:  $\acute{\omega}$  macht er, wie oben angegeben, geradeaus.

VII:  $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma \acute{\omega} \tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma$ . Das ganze System der Bewegungen des Theseus ist so zu leiten, daß es in die Runde geht und mit Ganzschluß nach  $1\alpha$  zurückkehrt. Sie sind, wie im Hippolyt überhaupt nach dem Bisherigen anzunehmen ist, möglichst antithetisch einzurichten. Bei der Heftigkeit der Leidenschaft sind  $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\lambda\alpha\iota$  häufig.

VIII:  $\delta\sigma\omicron\nu$ .  $\Gamma^1$  bewegte sich bei  $\acute{\omega}$  nach der Seite, bei  $\delta\sigma\omicron\nu$  nach vorn; umgekehrt Theseus bei  $\acute{\omega}$  nach vorn, bei  $\delta\sigma\omicron\nu$  nach der Seite.

IX:  $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\nu \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota \delta\acute{o}\mu\omicron\varsigma$ . Die Hauptrichtung geht, wie bei  $\Gamma^1$ , nach dem  $\delta\acute{o}\mu\omicron\varsigma$ , die Seitenschritte antithetisch.

X:  $\acute{\alpha}\acute{\alpha}\nu\omicron\upsilon\iota \mu\omicron\nu \beta\lambda\acute{\epsilon}\phi\alpha\tau\alpha$ . Ebenso in Analogie zu  $\Gamma^1$ .

XI:  $\kappa\alpha\tau\alpha\chi\upsilon\theta\acute{\epsilon}\nu\tau\alpha \tau\acute{\epsilon}\gamma\text{---}\gamma\epsilon\tau\alpha\iota \sigma\acute{\alpha} \tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$ . Bei  $\delta\acute{o}\mu\omicron\varsigma$  fand Halbschluß auf  $1\beta$  statt, mit  $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$  soll Ganzschluß auf  $1\alpha$  erreicht werden. Das Ganze



VI—XI führte  $\Gamma^1$  auf der Nachtseite aus; Theseus führt es antithetisch auf der strophischen Seite aus.  $\Gamma^1$  geht seitwärts nach der Lichtseite zurück, Theseus nach der Nachtseite.

Auch die Nebenchoreuten des Koryphäus machen nach Obigem diese Orchesis von VI—XI mit. Ich lasse die beiden Paare  $A^1B^1$  und  $\Delta^1E^1$  sich nach entgegengesetzten Richtungen bewegen.

VI. VII. VIII:  $\acute{\omega}$ , |  $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma$  ὁ  $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma$  |  $\delta\sigma\omicron\nu$ . Effektvoll schreiten Theseus und  $A^1B^1\Delta^1E^1$  einander entgegen, während  $\Gamma^1$  von der Seite herankommt. Dann machen  $A^1B^1$  und  $\Delta^1E^1$  die Bewegungen des Theseus mit, 2 parallel, 2 antithetisch. Ebenso das  $\delta\sigma\omicron\nu$ : während  $\Gamma^1$  mit VII nach der Mitte, mit VIII geradeaus nach dem Logeion schreitet. Ebenso ist alles in IX. X. XI gleichzeitig und antithetisch auszuführen. Zuletzt stehen Theseus und der ganze Mittelstoichos, der des Koryphäus, mit Ganzschluß je auf ihren Ausgangsstellen, nach leidenschaftlicher Rundbewegung.

$\Gamma^1$  steht auf  $\lambda\epsilon$  doppelt so weit von  $\alpha$ , wie  $\Gamma^2$  und  $\Gamma^3$  auf  $\iota\eta$ , und  $A^1B^1\Delta^1E^1$  auf  $\lambda\delta$  ebenso weit vorwärts von  $\alpha$ , wie im 1. Stasimon die Seitenstoichen bis 34 seitwärts kamen; auch der ganze Raum  $\iota\beta$ — $\mu\epsilon$  mißt  $\lambda\delta'$  Engen.

XII:  $\tau\omicron$  δ' ἐπὶ τῷδε πῇ— $\mu\alpha$  φηλίσσω πάλα. Dies schreiten die beiden Seitenstoichen, die bisher schauernd still standen, vorwärts nach und zurück vom Logeion, je 1 Choreut hinter dem andern. Während dessen aber stehen nun Theseus und der Mittelstoichos schauernd reglos.

Mit  $\xi\alpha$   $\xi\alpha$ ,  $\cup$  —  $\cup$  —, schreitet nun Theseus von  $\alpha$  nach  $\delta$  an den Fuß der 3-stufigen Treppe und nach  $\zeta$  hinauf ans Fußende der Kline. Er nimmt die  $\delta\acute{\epsilon}\lambda\tau\omicron\varsigma$  aus der Rechten Phädras und ändert seine Stellung bald nach ihr hin, bald nach ausßen, indem er die  $\delta\acute{\epsilon}\lambda\tau\omicron\varsigma$  betrachtet. Dabei erhöhen die geöffneten *valvae regiae*, die Holzflügel, die Resonanz seiner Stimme; vgl. Vitruv p. 116, 12. 13.

e. Der Koryphäus. I:  $\phi\epsilon\upsilon$   $\phi\epsilon\upsilon$ ·  $\tau\omicron\delta'$   $\alpha\upsilon$ . Mit epiphonematischer *ἐπιτάσημος* schreitet  $\Gamma$ , sich abwendend bei  $\tau\omicron\delta'$   $\alpha\upsilon$  und mit hoch erhobenem ausgestrecktem Arm den Verlust klagend und hinter sichweisend, von der Unglücksstätte; sich und seinen Genossinnen klagt er sein Leid in diesem System.

In steter Folge des Unglücks, worin eins das andere ablöst, sendet der Gott nun eben dort ein neues. „Mir nun ( $\mu\acute{\epsilon}\nu$   $\omicron\upsilon\acute{\nu}$  zusammenfassend und abschließend, Krüger 'Att. Synt.' § 69, 35, 3) ist das Leben überhaupt nicht mehr lebbar, angesichts des Unglücks des Herrscherhauses.“ Die Ausdrucksweise ist eine absichtliche, die Behauptung verstärkende Reminiscenz an 818 ὁ  $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$ , 821  $\kappa\alpha\tau\alpha\kappa\omicron\nu\acute{\alpha}$   $\mu\acute{\epsilon}\nu$   $\omicron\upsilon\acute{\nu}$   $\acute{\alpha}\beta\lambda\omicron\tau\omicron\varsigma$   $\beta\lambda\omicron\nu$ ; sie ist pointierter als dort, indem auch noch  $\tau\upsilon\chi\epsilon\acute{\iota}\nu$  zu  $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$  hinzutritt. Mir ist das Los des Lebens = das Los, das im Leben besteht; nicht mir werde, sondern mir ist: Optativ ohne  $\acute{\alpha}\nu$ , zweifelloses subjektives Urteil, Kühner 'Ausf. Gr.' § 396, 1. Daher ist nicht mit Monk zu 870  $\acute{\omega}\sigma\tau\epsilon$  vor  $\tau\upsilon\chi\epsilon\acute{\iota}\nu$  zu subintelligieren; die beiden von ihm verglichenen Stellen 1372  $\xi\rho\alpha\mu\iota$   $\acute{\alpha}\mu\phi\iota\tau\acute{\omicron}\mu\omicron\nu$   $\lambda\omicron\gamma\eta\kappa\alpha\varsigma$ , ( $\acute{\omega}\sigma\tau\epsilon$ )  $\delta\iota\alpha\mu\omicron\iota\phi\acute{\alpha}\sigma\alpha\iota$  und Medea 1396  $\phi\iota\lambda\lambda\omicron\nu$   $\chi\epsilon\eta\acute{\zeta}\omega$   $\sigma\acute{\omicron}\rho\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$   $\pi\alpha\acute{\iota}\delta\omega\nu$

ὁ τάλας προσπνύεσθαι enthalten nicht eine Aussage im Indikativ, sondern einen Wunsch, woraus aber nicht folgt, daß an unserer Stelle der Opativ keine Aussage sei. Den pointierten Ausdruck hier erklärt das Folgende: ὀλομένους γὰρ οὐκ ἔτ' ὄντας λέγω τυράννων δόμους. Das γὰρ geht auf κτανθέν. Zwar leben, sind insofern noch, Theseus, Hippolyt, die Häuser der Herrscher; aber λέγω, ich nenne sie ὀλομένους, sage τὸ κτανθέν. Unlebbbar ist mir des Lebens Los; nämlich appositionell, im Vergleich mit dem Vollendeten, dem Geschick der Herrscherhäuser, es, das Leben, τυχεῖν zu erlosen, nicht überhaupt es zu erlosen, sondern es πρὸς τὸ κτανθέν zu erlosen.

II. III: νεοχμὸν ἐκδοχαῖς ἐπιφέρει θεὸς | κακόν. ἔμοι μὲν οὖν ἀβλὸτος βλου. Die 4 Dochmien sind gleich lang und gleich gebaut. In steten ἐκδοχαῖς macht Γ<sup>1</sup> einen Gang in die Runde, den er nach der Abendseite beginnt. Er endet und beginnt auf der Reihe von Γ<sup>1</sup>, geht durch 1. 9. 1. 9. 1 und κη κδ ιθ κδ κη. Jeder Dochmius ist 8 lang. Der Weg des 1. geht zwischen Δ<sup>1</sup> Ε<sup>1</sup>, der des 4. zwischen Α<sup>1</sup> Β<sup>1</sup> durch. Zu ἐπιφέρει ergänze κακοῖς. Die orchestische Symmetrie würde durch ἐπισφίρει, ohne κακόν, unterbrochen, indem dann keine fortwährenden ἐκδοχαὶ stattfinden, sondern Jamben einmal dazwischentreten und die stete Wiederaufnahme der Dochmien unterbrechen.

IV: τύχα πρὸς τὸ κτανθέν εἴη τυχεῖν. Dem früheren κατακονὰ βλου steht βλου τύχα gegenüber. Wie die Lexis *complexio* hat, τύχα τυχεῖν, so beginnt und endet der Dimeter auf 1 bei τύχα und τυχεῖν. Da sogleich V nach der Nachtseite zu führen ist, so führe ich IV vorher auf der Lebensseite herum.

V: ὀλομένους γὰρ οὐ—κέτ' ὄντας λέγω. Damit Γ<sup>1</sup> mit VI, 17 Engen, nach λε von ιβ, der Reihe von Α<sup>3</sup> und Α<sup>3</sup>, 23 Engen zurückkehren könne, muß er in V bis in die Reihe von Γ<sup>2</sup> und Γ<sup>2</sup>, ιη, kommen. Dies geschieht durch eine kombinierte Seitenbewegung des Dimeters in den beiden von und nach 1 auf der Nachtseite gehenden Dochmien. Dazu bedarf es einmal eines entgegengesetzten Seitenschrittes, welcher passend bei γὰρ οὐ geschieht, so daß das Ganze durch + und ÷ erreicht wird.

VI: φεῦ φεῦ, τῶν ἑμῶν τυράννων δόμους. Der schließende Dochmius geht dann in der Mitte zwischen Β und Δ zurück nach 1 λε.

Hierauf folgen 6 jamb. Trimeter, die Theseus und Γ<sup>1</sup> vom Platze reden.

Das Bild in den 3 ersten, die Γ<sup>1</sup> spricht, erklärt sich durch Beziehung auf die Reden des Theseus. Dieser hebt die dreieckige, flügelähnliche δέλιος jammernd in die Höhe, welche mit einem Unglücksvogel verglichen wird, der πρὸς τινος, *a quodam*, neben jemand, Theseus, schwebt.

Theseus steigert das mit Gleichklang in c XIII gesungene οὐ τλητὸν οὐδὲ ζητὸν, nicht zu ertragen, schweigend, und nicht auszusprechen, wie viel man auch rede, zu dem ohne Gleichklang gesprochenen οὐ τλητὸν οὐδὲ λεκτὸν, und nicht auszusprechen, mit kurzem Wort; worauf dann Γ<sup>1</sup> mit dem dringenden λέξον sich bezieht.

i. g. Theseus. I: βοᾷ βοᾷ, ruft Theseus. Er will es nicht λέγειν;

die δέλτος, die stumme, βοῶ. Mit diesem Reim auf ἔα ἔα (βοῶ mit *iota nudum*) schreitet er den Weg von ζ nach α zurück, den er mit ἔα ἔα von α nach ζ machte. Bei dieser Beziehung fasse ich ἔα ἔα wie βοῶ βοῶ als  $\cup \cup \cup =$  auf. Wie erst die Worte τί δή ποθ' ἦδε δέλτος folgten, so hier die Worte δέλτος ἔλαστα.

II: δέλτος ἔλαστα. πᾶ φύγω. Der Schluß des Dochmius, πᾶ, reimt sich wieder auf βοῶ. Der volle, klare Vokal giebt einen sehr lauten Schall. Dies Kolon und die folgenden sind so zu führen, daß Theseus zuletzt nach 1 α zurückkommt. Die Flucht suchend, eilt er nun zunächst in II von der Thür geradeaus fort, mit Seitenschritten nach 3, 3 und 2, nach der Nachtseite.

III: βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ δόλμενος οἴχομαι. Der jamb. Trimeter geht seitwärts, bis 20. Das δόλμενος bestätigt das δολόμενος in 869.

IV: οἶον οἶον εἶδον ἐν γραφαῖς μέλος. Die *repetitio* οἶον οἶον paßt für den starken Gefühlsausdruck. Es zieht den Theseus hin und her, jetzt wieder zu Phädra, die das μέλος in der Hand hielt, ἐν γραφαῖς, welches er jetzt mit sich trägt. Schräg schreitet er wieder nach ζ an die Kline, wie um zu sehen, ob es wirklich so ist, wie der Inhalt des μέλος kündigt, um dessentwillen (οἶον = ὅτι τοῖον, vgl. 845; Wecklein) er zur Todesnacht dahin ist (οἴχομαι). Auf 5 ε betritt er mit der Silbe μέ die Treppe.

VI: φθεγγόμενον τλάμων. Das μέλος φθεγγόμενον wiederholt das Bild von βοῶ. Wieder kehrt Theseus sich um, eilt auf 1 heraus, mit den Weiten von νον τλά bei α 1 vorbei; darauf abermals μεταβάλλον auf Phädra zu, nach 1 α.

Γ<sup>1</sup> ruft ihm αλαῖ, —, zu, wobei Theseus sich wieder umwendet. Dabei schreitet er 4 Engen von λε nach λα zurück; es ist der Anfang seiner rückläufigen Bewegung, insofern das Vorschreiten in d bis με eine Art Intermezzo innerhalb des 2. Kommos war. Man beachte den Sinn von ἀρρηγόν und vergleiche ἐκφαίνεις mit den Stellen, wo dies Verbum sonst vorkommt.

VI VII VIII: τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις | καθέξω δυσεκπέρατον, ὀλοὸν | ὀλοὸν κακόν, ὃ πόλις πόλις. Die ersten Dochmien sind 8-zeitig, der 4. ist 7-zeitig. Der 4. steht mit dem 3. in Synapheia, der 2. mit dem 1. nicht. Theseus macht einen ähnlichen Rundgang mit diesen 4 Dochmien wie vorher der Koryphäus mit den 4 in V. 866—868. Er beginnt aber umgekehrt nach der Morgenseite, um nachher das ὀλοὸν auf der Abendseite zu schreiten. Und dann wird im 4. Dochmius die Periode nicht so weit, wie nach Morgen die 1., bis nach 9 geführt, inhaltsgemäß. Von 1 geht er aus und endet mit dem 2. Dochmius, mit ἐν πύλαις, wieder auf 1. Im 4. findet inhaltsgemäß mit δυσεκ auf 6 eine μεταβολή der Richtung statt, so daß er nur bis 7 kommt. So bildet der 4. Dochmius,  $\cup \cup, \cup \cup \cup$ , mit *brevis pro longa* schließend, wieder eine Ausnahme von dem Engerschen Gesetz.

Das abschließende Kolon des 2. Kommos ist aus einer anapästischen und einer jambischen Syz. mit *brevis pro longa* gebildet. Ich lese mit Dindorf 'Poet. Scen. Gr.' V 1869 im Text: ὀλοὸν κακόν, ὃ πόλις πόλις. Hierauf könnte Aristoph. Acharn. 27 ὃ πόλις πόλις anspielen, auch dort vor

Vokal des folgenden jamb. Trimeters, indem Perikles, wie ein 2. Theseus, im Anfang des peloponnesischen Krieges die Landbewohner zur πόλις in Athen versammelt, spöttisch. Als abschließendes Kolon eignet sich ein solches aus Anapäst<sup>en</sup> in Jamben sich verkürzendes Metrum besser, als es ein Dochmius thäte, wie man ihn hier wohl konjiziert. Effektiv sind die Wiederholungen ὁλοὺν ὁλοὺν und πόλις πόλις. Auf den Chor schreitet Theseus diese Worte zu. Im ganzen macht er, ξ, α, ιδ, = 19 Engen von hinten nach vorn, wie nach der Seite 19 von 1 bis 20. Auf ιδ steht, die Reihe bezeichnend, der Trabant Δ. — Energisch setzt das Folgende mit dem Namen Ἰππόλυτος ein. — Phädra auf der Kline wird durch eine Puppe dargestellt.

---

# 11. Das vierte Stasimon. V. 1102—1150.

Στροφή α' (α) V. 1102 ff.

Ἡ μέγα μοι τὰ θεῶν  
μελεδήματ', ὅταν φρένας ἔλθῃ,  
λύπας παραιρεῖ·  
ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων  
λείπομαι ἐν τε τύχαις  
θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσω·  
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν  
ἀμείβεται,  
μετὰ δ' ἴσταιται ἀνδράσιν αἰῶν  
πολυπλάνητος αἰεὶ.

Ἀντίστροφος α' (α) V. 1111 ff.

I εἶθε μοι εὐξαμένῃς  
II θεόθεν τάδε μοῖρα παράσχοι,  
III τύχαν μετ' ὄλβου  
IV καὶ ἀκήρατον ἔλγεσι θυμόν·  
V δόξα δὲ μήτ' ἀτρεκῆς  
VI μήτ' αὖ παρὰσημος ἐνείη·  
VII βράδια δ' ἤθεα  
VIII τὸν αἰθριον  
IX μεταβαλλομένα χρόνον αἰεὶ  
X βίον συνευτυχολήν.

Στροφή β' (β) V. 1120 ff.

οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν' ἔχω  
τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσω,  
ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας  
φανερῶτατον ἀστέρ' Ἀθάνας  
εἶδομεν εἶδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς  
ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἰέμενον.  
ὦ ψάμαθοι πολιήτιδος ἀκτᾶς,  
ὦ θρυμὸς ὄρειος, ὅθι κυνῶν  
ἄκνυπόδων ἐπέβας μέτα θήρας  
[ἐναίρων  
Δικτυνναν ἀμφὶ σεμνάν.

Ἀντίστροφος β' (β) V. 1131 ff.

I οὐκέτι συζυγίαν πάλων  
II Ἐνετᾶν ἐπιβάσει  
III τὸν ἀμφὶ Αἰῶνας τρόχον  
IV κατέχων ποδὶ γυμνάδας ἵππους.  
V μοῦσα δ' ἄκνυρος ὕπ' ἄκνυγι χορδαῖν  
VI λήξει πατρῶν ἀνὰ δόμον·  
VII ἀστέφανοι δὲ κόρας ἀνάπανται  
VIII λατοῦς βαθεῖαν ἀνὰ χλόαν·  
IX νυμφιδία δ' ἀπόλωλε θεᾶς  
[φρυγᾶ σῶ  
X λέκτρων ἄμιλλα κούραις.

Ἐποδός γ' (γ) V. 1142 ff.

I ἐγὼ δὲ σᾶ δυστυχία  
II δάκρυσι διοίσω πότμον ἄποτμον·  
III ὦ τάλαινα μάτερ,  
IV ἔτεκες ἀνόνατα·  
V φρεῦ, μανίῳ θεοῖσιν·  
VI ἰὼ ἰὼ  
VII συζύγαι Χάριτες,  
VIII τί τὸν τάλαν' ἐκ πατρώας γᾶς  
IX οὐδὲν ἄτας αἴτιον  
X πέμπετε τῶνδ' ἀπ' οἴκων;

**Text.** Für die numeri im 4. St. kommt das überlieferte  $\theta\epsilon\alpha\varsigma$  in  $\beta$  IX (1129) besonders in Betracht. Es ist kein interpretamentum, sondern aus  $\beta$  IX nach b IX (1140) zu versetzen. In b IX ist  $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$  falsch; dies sieht man aus der Wiederholung durch  $\lambda\acute{\epsilon}\kappa\tau\omega\nu$ , sowie daraus, daß  $\nu\mu\phi\acute{\iota}\delta\iota\alpha$  weder zu  $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$  noch über  $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$  weg zu  $\xi\mu\iota\lambda\lambda\alpha$  gehören kann; jenes ist metrisch unmöglich, dieses wegen Sinn und Satz. Liefse sich vielleicht die Entstehung des Fehlers so denken? In der mit Noten versehenen Partitur des Euripides, die er docens brauchte, oder in den Abschriften einzelner Partien davon für die discentes standen die strophischen und antistrophischen Teile der Stasimen einander gegenüber. Ein Abschreiber blofs des Textes änderte dies in unsere Weise, alles hinter einander zu schreiben (vgl. auch Wilamowitz 'Herakles' S. 125. 128/9). Ein früherer Abschreiber, der noch die Gegenüberstellung befolgte, hatte  $\theta\epsilon\alpha\varsigma$  in b vergessen und es in dem Zwischenraum zwischen  $\beta$  und b, etwas zu nahe an  $\beta$ , nachgetragen. Er setzte, etwas tiefer, neben  $\lambda\acute{\epsilon}\kappa\tau\omega\nu$   $\xi\mu\iota\lambda\lambda\alpha$  als Scholion  $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$ . Ein folgender hielt beides für Lesarten und setzte  $\theta\epsilon\alpha\varsigma$  in die Str.,  $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$  in die Ant. Der Hergang läfst sich bei der Annahme, daß Str. und Ant. ursprünglich einander gegenüber geschrieben wurden, auch noch anders vorstellen. Dagegen läfst sich schwer denken, daß  $\theta\epsilon\alpha\varsigma$  zu dem übrigen Inhalt des langen Kolons IX  $\beta$  noch hinzu erfunden sei. In der Ant. paßt es auch sehr gut in den Sinn. Die  $\theta\epsilon\acute{\alpha}$  ist die  $\kappa\acute{o}\rho\alpha$   $\Lambda\alpha\tau\omega\delta\varsigma$  (vgl. 64. 65), die Schutzgöttin der in der  $\lambda\acute{\epsilon}\kappa\tau\omega\nu$   $\xi\mu\iota\lambda\lambda\alpha$  kämpfenden  $\kappa\acute{o}\upsilon\rho\alpha\iota$ . Vgl. Plutarch Arist. 20, wo gesagt ist, daß der  $\text{Ἐὐκλεία, Artemis (Preller 'Griech. Myth.'}^4 \text{ I 319), παρὰ πᾶσαν ἀγορὰν . . . . προθύουσιν αἳ τε γαμούμεναι καὶ οἱ γαμοῦντες. Die Beziehung zwischen } \kappa\acute{o}\rho\alpha\varsigma \text{ und } \kappa\acute{o}\upsilon\rho\alpha\iota\varsigma \text{ deutet auch das Schol. zu 1137 an: } \alpha\iota \delta\acute{\epsilon} \text{ ἀναπαύσεις τῶν κορῶν τῶν συγχορευουσῶν περὶ τὸ τῆς Ἀθητῶς ἱερὸν Ἀστέφανοι ἔσονται NAB, wo vorher } \alpha\iota \delta\acute{\epsilon} \text{ ἀναπαύλαι τῆς θυγατρὸς Ἀθητῶς, ὃ ἔστι τῆς Ἀρτέμιδος. Durch die Melodie mochte dies so verdeutlicht sein, daß } \kappa\acute{o}\rho\alpha\varsigma \text{ mit } \Lambda\alpha\tau\omega\delta\varsigma, \theta\epsilon\alpha\varsigma \text{ mit } \kappa\acute{o}\upsilon\rho\alpha\iota\varsigma \text{ gleiche Töne hatten, } \kappa\acute{o}\rho\alpha\varsigma \text{ denselben wie } \theta\epsilon\alpha\varsigma, \Lambda\alpha\tau\omega\delta\varsigma \text{ wie } \kappa\acute{o}\upsilon\rho\alpha\iota\varsigma. In der Strophe macht die Melodie nur bei } \omega \delta\omicron\nu \text{ und } \sigma\epsilon\mu\acute{\nu}\alpha\nu, \text{ wodurch der Gedanke der 3 letzten Kola von } \beta \text{ in einer Art } \textit{conversio} \text{ der Töne eingeschlossen wird, eine Wiederholung bedeutsamer Art. Als eine solche würde sich aber die etwaige Wiederholung der Tonfolge bei } \lambda\acute{\epsilon}\chi \text{ und } \tau\alpha \theta\eta \text{ nicht einprägen, da der Reim fehlt und nach } \theta\eta \text{ die Silbe } \rho\alpha\varsigma \text{ hinzutritt}$

**Zahlenverhältnisse der Zeiten und Kola im grossen.** Die Strophen haben  $110 + 138 = 248$ , die Antistrophen  $109 + 137 = 246$  und die Epode 106 Zeiten. Dies führt auf 250, 250 und 100 als zu Grunde liegende Gröfsen, indem 248, 246 und dann 106 sich mit  $\mu\epsilon\tau\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma\alpha\iota\varsigma$  von  $\div 2$  und  $\div 4 = \div 6$  und dann  $+ 6$  gegen 250, 250 und dann 100 ausgleichen. Und wenn wir, wie im 1. St., wieder je 10 Kola für je 1 Str. und 1 Ant., wie auch im 2. und 3. St., und für die Epode annehmen, so kommen auf jedes Kolon im Durchschnitt in Alpha 11, in Beta 14, in Gamma 10, zusammen für jeden Choreuten  $60 = 11 + 11, 14 + 14, 10$  Zeiten. — So haben denn die Stasimen 1. 2. 3. 4 je 25, 20, 20, 25 Kola,

indem das 1. und 4. je 1 Epode, das 2. und 3. keine haben, die Zahl der metrischen Ganzperioden also 5, 4, 4, 5 beträgt. Zur Ausgleichung der orchestischen *παράχῃ* im 2. St. (s. o.) kommen im 3. dazu 2 mal 48 Zeiten und 2 Kola.

**Gliederung des Sinns. Alphastrophe.** Ich schwanke zwischen Freude und Trauer hin und her; 3 und 3, zusammen 6 Kola. Ob man Götter oder Menschen als Subjekt zu *μελεδήμαθ'* und *ξύνεσιν* denkt, trägt für jenen allgemeinen Gegensatz nichts aus. Diese 6 Kola bilden die 1. H.-P. Die 2. H.-P. hat 4 Kola: VII. VIII, die Einfluß üübenden Umgebungen wechseln von allen Seiten; IX. X, das Leben der Menschen (das sie eben in diesen Umgebungen führen) ändert sich (in ihnen) vielumirrend immerwährend.

**Alphaantistrophe.** Wieder 6 Kola. I. II, Folgendes möge mir die Moira gewähren; III. IV, Glück mit Wohlfahrt und einen Sinn, der von Schmerzen ungetrübt ist; *τύχα*, Äusseres, mit *ἄλβος*, Äusserem; *θυμόν*, das Innere, wovon nicht gesagt wird, wie es positiv sein möge; vielmehr wird nur durch eine zunächst negative adjektivische Bestimmung angedeutet, daß es die positive gegenteilige Eigenschaft haben möge. So gehört IV, obwohl grammatisch Objekt zu *παράσχοι*, doch im Gedanken, inhaltlich mehr schon zu dem Negativen in V. VI. Dies letztere Negative ist aber wiederum grammatisch dann zwar ein eigener Satz mit Nominativ, doch als ganzer Satz inhaltlich Akkusativ-Objekt des Gedankens von *παράσχοι*, verleihen möge mir die Moira, daß *δόξα* überhaupt nicht *ἔνελε*. So überwiegt die Gliederung 3. 3 über die in 4. 2. Gegensätzlich sind *παράσχοι* und *μήτ' ἔνελε*. Zu *ἔνελε* noch *μοι* aus I zu denken, ist zu entfernt. Man erkläre: möge dabei sein (bei dem, was ich wünsche; wollte man erklären: „möge bei mir sein“, so müßte es besser *παρελε* heißen). Kann man denn nicht übersetzen: „möge nicht in mir sein“, so bedeutet auch *δόξα* nicht „Meinung, Wille“. Es ist hier = Geltung in außerordentlichem Grad, Ruhm, *ὑπερφόρουσα δόξα*, Schol. 1115. Das Bild ist aus dem Münzwesen genommen. Das Metall der Münze ist vollwertig, minderwertig, allgemeine Geltung kommt jenem zu, diesem nicht; das Zeichen der Geltung ist die Prägung durch Bild und Wort. Das ist hier aufs Ethische übertragen. Das Ethische ist vollwertig, minderwertig; jenem kommt allgemeine Geltung zu, wobei hier *katexochen* an *ὑπερφόρουσα* sowohl Geltung als Sittlichkeit gedacht ist, diesem nicht; wird die minderwertige Sittlichkeit für vollwertige, ausgezeichnete gehalten, so ist die *δόξα*, Geltung, der ausgezeichneten verdreht, dahin, wohin sie nicht gehört, dem Minderwertigen beigelegt; gilt die vollwertige für vollwertig, so ist die Geltung *δόξα* nicht dahin gedreht, wohin sie nicht gehört, und ist positiv — das liegt wieder in dem negativen *ἀτρεκής* — richtig, berechtigt; das Zeichen der berechtigten Geltung ist jede Auszeichnung, Bezeichnung durch Sache und Wort (passiv = Ruhm, d. i. Gerühmtwerden, das Wort ist das Rühmen). Ist nun also die *δόξα* des Ethischen unverdreht, so ist es auch das Ethische; Sache und entsprechende Geltung sind vereint. Um Ausgezeichnetes handelt es sich hier; wozu nachher *συνευνχολήν, σὺν ἄλλοις* NAB, den Gegensatz bildet. Bei der Unzertrennlich-

keit nun von unverdrehtem ethischem Wesen und unverdrehtem Gelten, d. h. indem das Gelten nicht unverdreht sein kann, wenn es nicht dem unverdrehten Wesen zuteil wird, ist es möglich, von unverdrehter Geltung, *δόξα*, zu sprechen und damit auch unverdrehtes Wesen, *ἀρεκῆς ἐπιτήδευσις*, zu meinen (V. 1115 und 261). Ebenso kann anderseits, *αὖ*, bei der Zugehörigkeit des Zeichens zur bezeichneten Geltung, die falsch bezeichnete Geltung, die eigentlich als die des minderwertigen Seins bezeichnet sein sollte, aber das Zeichen des vollwertigen erhalten hat, die falsche Geltung metonymisch gemeint sein. Mit diesen Metonymien der Geltung für das Sein und des Zeichens für die Geltung wechselt hier Euripides variierend. Der Scholiast 1115, *παράσημος . . . . παρὰ τὸ σημεῖον καὶ τὸ σύμβολον τῆς ἀρεκότητος καὶ τῆς ὑπερφερούσης δόξης*, bezieht *ἀρεκ.* auf das Sein, im Unterschied von seiner *δόξα*. Das Publikum hat natürlich beide Metonymien des Euripides zusammen denken sollen und gedacht und bei *δόξα* beide Beziehungen zu Sache und Zeichen empfunden, *δόξα* dazwischen als (Ruhm) Geltung gedacht. Der Chor wünscht sich nun überhaupt keine *δόξα*, nicht die des festen, nicht schwankenden ethischen Charakters und nicht die falsche des nur dafür geltenden. Sie bringt Unglück, indem sie Neid bringt. Dazu ist gar nicht einmal nötig, daß der Ruhm den Berühmten hochmütig macht, wiewohl er das leider meistens thut. Daß jemand, der mit Recht berühmt ist, wirklich das Gute mit festem Willen erstrebt, das erbittert schon an sich den gewöhnlichen Menschen, indem es ihn geniert. Darum wünscht der Chor sofort, *ῥάδια ἦθεα* zu haben; darum hasst die Trophos (V. 261) die *ἀρεκῆς ἐπιτήδευσις*, denn *δεῖ τι καὶ καθυποκρίνασθαι*, Schwartz Schol. p. 38, 10 ff.; diese sind nie *λλαν*, *ἔγαν*, V. 264. 265. Damals glaubte die Trophos noch, daß die *φιλία* Phädras dem abwesenden Gemahl gelte. Waren ihr Phädras vorhergehende Äußerungen auch für eine zu starke derartige Sehnsucht auffallend, daß sie nämlich das Ross tummeln, den Speer werfen möchte, so waren sie bei der Liebe zu einem so gewaltigen Gemahl, wie Theseus, doch immer erklärlich. Damals war es noch *ἄσημα*, was für eine *νόσος* diejenige Phädras sei, V. 269. Nachher erst zeigte es sich deutlich der Trophos und dem Chor, daß die Krankheit ein *ἔρως* zu Hippolyt sei. Bei letzterem kam zur *ἀρεκότης* freilich auch noch Hochmut, das *σεμνόν*, hinzu, V. 93; aber darum blieb die *δόξα* seiner Keuschheit, seines keuschen Wesens, doch unverdreht. Anders verhält es sich mit Phädra; ihre *δόξα* ist *παράσημος*. Hippolyts *δόξα* blieb fest, wenn auch einmal jemand daran zweifelte, *καὶ μὴ δοκεῖ πατρί*, 1101. Aber Phädras *δόξα* ward dauernd als Schein enthüllt. Sie war *παράσημος*. Die lobpreisenden Worte über sie, auch die *δέλτος*, waren ein falsches *σημεῖον*. Die *δόξα*, die durch sie bezeichnet ward, ward zwar richtig bezeichnet, war aber keine richtige, entsprach nicht der *ἐπιτήδευσις* Phädras, war nicht *ἀρεκῆς*, das ihr entsprechende *σημεῖον* entsprach also auch nicht der *ἐπιτήδευσις*. Diese war nicht feststehend, weil sie nicht sittlich war; denn alles Unsittliche steht nicht konsequent fest, sondern ist in sich widerspruchsvoll. Phädra wollte *εὐκλεῆς* sein (47. 404. 423. 489. 687), ob mit Recht oder Unrecht;



diese ἐπιτήδευσις war nicht ἀτρικής. Phädra war ein κίβδηλον κακόν, was Hippolyt verallgemeinernd vom Weib überhaupt sagt, 616. 617. Die ἐπιτήδευσις des Hippolyt war ἀτρικής, ernst gemeint, fest sittlich, wenn auch das hinzukommende σεμνόν seines sittlichen Hochmuts tadelnswert war; das änderte in jener ἀτρικότης nichts. Seine δόξα war aber eine außergewöhnliche, δπερφέρουσα. Von ihr ist, wie in den ersten 4 Kolen, noch in der 3. Person die Rede. — In den folgenden 4 Kolen ist nicht etwa von einer dritten Art δόξα die Rede; ἀτρικής und παράσημος bilden, wenn auch beides metonymisch, eine logisch abgeschlossene, vollständige Disjunktion. Vielmehr wird nun von ἡθεα, der Sache, gesprochen, und es steht das Verb in der 1. Person, συνεντυχόλην. Nicht ausgezeichnete, abgesonderte, sondern leicht sich immer in die Zeit schickende ἡθεα wünscht er sich; so wird er keinen ausgezeichneten, beneideten Ruhm haben, sondern mit (der Menge) glücklich sein, das möchte er sein Leben lang.

**Betastrophe.** 6 Kola: denn ich habe keinen reinen Sinn mehr (vgl. vorher ἀκήρατον θυμόν), des Unverhofften wegen; 4 Kola: o Land, wo du dich jugendlich ritterlich bewegtest. Von den 6 enthalten die ersten 2 den allgemeinen Gedanken und führen die folgenden 4 ihn an dem Einzelfall Hippolyts aus. Von den 4 aber gedenken VII. VIII des Orts besonders der Rosseübungen am Meer und des Orts der Jagd und IX. X des Sportes selbst, der Jagd.

**Betaantistrophe.** 6 Kola: nicht mehr wird die Kunst von dir getübt werden; 4 Kola: der Artemis Dienst ist dahin. Die 6 sind geteilt in 4, du wirst nicht mehr die Rosse in Limna üben, und 2, deine Musik wird im väterlichen Hause aufhören; die 4 in 2, unbekränkt (vgl. V. 73) sind die Ruhmstätten der Kora Letos, und 2, dahin ist den κοῦραις der Göttin (der Tochter Letos) der maidliche Wettstreit ums Ehelager (bei dir).

**Epode.** Meine Trauer um dich, I. II, um deine Mutter, III. IV. V. O ihr Chariten, VI. VII, warum treibt ihr ihn aus dem Vaterland, VIII. IX. X? So ist die Gruppierung des Sinns, wenn man diesen auf die Zahl der Kola der Epode im allgemeinen verteilt: I—V, Menschen und ihr Leiden, VI—X, Göttinnen und ihr Thun. Sieht man aber auf die Verteilung in γ und c, so ist im einzelnen die Ordnung: c I. II Objekt Hippolyt mit γ III Objekt die Mutter (δ vokativischer Anruf); c IV Objekt die Mutter und Hippolyt, γ V wehe; γ VI ach!, c VII ihr Chariten, VIII. IX Objekt mit X euer Thun.

**Allgemeines über die Orechesis des 4. Stasimons.** Die Tänzerstoichen waren im 3. Stasimon wieder nach 20 gekommen, so dals sie nun am Anfang vom 4., wie am Schlufs vom 3., auf 20 stehen, wo sie am Schlufs vom 1. und am Anfang vom 2. standen. Innerhalb beider Stoichen ist die ursprüngliche jambische Reihenfolge am Anfang vom 1., ΑΒΓΔΕ, zur anapästischen ΑΒ, ΓΔ, Ε am Ende des 1. und, nach dem Dazwischentreten der παραγή (s. o.), am Ende des 3. zu Α, ΒΓ, ΔΕ geworden, aus welcher anapästischen Reihenfolge nun am Ende des 4. die Rückkehr in die jambische ΑΒΓΔΕ zu erwarten ist, um diese Symmetrie zu vollenden. Zu dem Ende müssen ΑΓΕ um je 1 von ιβ, ιγ, κδ nach ια, ιε, κγ und ΒΔ

um je 2 von  $\epsilon\zeta$ ,  $\kappa\beta$  nach  $\iota\delta$ ,  $\pi$  rücken, wodurch die ganzen Stoichen von  $\iota\beta$ — $\kappa\delta$  nach  $\iota\alpha$ — $\pi\gamma$  zurückkehren. Was aber die Richtung von rechts nach links und von links nach rechts vorm Publikum betrifft, so ergeben die Durchschnittsgrößen der Kola mit ihren Zahlen der Engen thematisch die Reihen 32. 20. 20. 32 für die Ausgangs- und Schlufsstellungen der 4 Stasima.

Die Tänzerstoichen schritten bisher, von den *παρallayal* bis und von 34, 16, 10 abgesehen, 5 Wege zwischen 32 und 20, 6 zwischen 20 und 8, 2 zwischen 32 und 45. Nun sind nachher im 4. St. von jedem Tänzerstoichos noch 5 Wege zu schreiten. Lege ich davon 1 zu den 5 zwischen 32 und 20, 4 zu den 2 zwischen 32 und 45, unbeschadet etwaiger auch dabei noch wieder eintretender *Parallagai*, so fallen dann überhaupt je 6 in die 3 Abteilungen des Raums von 8—45, nämlich in 8—20, 20—32, 32—45. Ich lasse demgemäß im 4. St. jeden der 10 Choreuten der Tänzerstoichen erst von 20 nach 32 je 1 mal, dann zwischen 32 und 45 je 2 mal hin und her schreiten, wobei wieder *Parallagai* stattfinden.

So finden also der erste Anfang und letzte Schluß der 4 Stasima auf 32, alle inneren Anfänge und Schlüsse (nicht der Teile, sondern der ganzen Stasima) auf 20 statt.

Die ganze Ausdehnung des Tanzraums der Thymele von rechts nach links, soweit er im *Hippolyt* benutzt ist, verteilt sich so: 13 in der Mitte (nämlich 7. 1. 7, d. i. 2 mal 7 in *Synapheia*) und dann in *Diazeuxis* nach außen: zunächst links und rechts je 25, d. i. 8. 20. 32 = 2 mal 13 in *Synapheia*, dann ebenso je 13, nämlich 33—45, in *Diazeuxis*. Zusammen 13, 25, 13, 25, 13 = 89, und zwar in *Diazeuxis* nach außen jede 13 und 25, in *Synapheia* die 13 der Mitte in sich = 7. 1. 7; die 25 in sich = 8. 20. 32, beiderseits; ohne *Synapheia* in sich die 13 von 33—45 beiderseits. Die 7. 1. 7 in der Mitte nimmt der Sängerstoichos ein. Die Tänzerstoichen, im 1. St. von 32 nach 20 gekommen, schreiten im 4. St. nach 32 zurück. Dazwischen schritten sie im 2. St. zwischen 20 und 8, im 3. St. zwischen 20 und 45 hin und her. Alles dies thematisch. Im 4. St. schreiten sie in Alpha 2  $\times$  11 nach außen von 20 bis 42; in Beta 14 von 42 zurück nach innen und wieder 14 nach außen bis 42; endlich in Gamma 10 von 42 nach 32, nach innen zurück. Auch dies alles ist thematisch zu verstehen.

Ich nenne in 1 Ganzperiode Einzelwege solche Wege, wo 1 Choreut 1 Weg, Doppelwege solche 2, von denen der 2. unmittelbar, Wechselwege solche 2, von denen der 2. nach Dazwischentreten von 1 oder mehreren andern dem 1. eines Choreuten folgt.

In 1. = (1. Stasimon)  $\alpha\alpha$  und 1.  $\beta\beta$  sind I. II, III. IV Doppelwege, V. VI. VII, VIII. IX. X Wechselwege. In 4.  $\alpha\alpha$  und 4.  $\beta\beta$  sind I. II, III. IV, V. VI Doppelwege, VII. VIII, IX. X Wechselwege. In Gamma 1. wie 4. sind lauter Einzelwege, so geordnet, daß eine gewisse Symmetrie in der Verteilung der Wege zu je 2 an je 2 gleichstellige Choreuten von  $\epsilon$  und  $\gamma$  stattfindet.

Die räumliche Reihenfolge  $AB\Gamma\Delta E$ , die die Chorenten in der ursprünglichen Stoichosaufstellung haben, ist im 1. St. zeitlich mit der Ausnahme beibehalten, daß sie in den 2. Triaden von  $a\beta b$  und in  $\gamma$  verändert, in den äußern Gliedern  $\alpha$  und  $c$  nicht verändert ist. In 4. aber ist in  $\alpha a$  und  $\beta b$  die Stellung antithetisch  $E\Gamma\Delta$  und  $E\Delta\Gamma$ ,  $AB$  und  $BA$ , in  $c$  ziemlich unverändert,  $EA$ ,  $B\Gamma\Delta$ , indem nur  $E$  an die Spitze gestellt ist, in  $\gamma$  veränderter,  $\Gamma\Delta B$ ,  $AE$ .

**Thema und Variation.** Bei der Untersuchung, wie die Quantität in den Kolen des 1. und 4. Stasimons in bestimmte  $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$  qualitativ verteilt ist, muß man immer auf die Beziehung der beiden Stasimen zu einander achten.

Die Durchschnittszahl der Engen ist im 4. St. für je 1 Kolon von Alpha 11, von Beta 14, von Gamma 10 und im 1. St. bezw. 12. 13. 14. Somit haben im 1. wie 4. St. je 1 Kolon von Alpha und je 1 Kolon von Beta zusammen 25. In allen 5 Stasimen zusammen hat durchschnittlich je 1 Kolon 4 Baseis und je 1 Basis reichlich 3 Engen. Ungefähr darauf kommt man auch bei den Baseis und Engen im 1. wie 4. St., jedes für sich genommen, wenn man je in Alpha und Beta die 25 Engen der beiden Kola auf  $2 \times 4$  Baseis verteilt; und im 1. und 4. St. zusammen genommen, wenn man die  $14 + 10 = 24$  Engen in beiden Gammen zusammen durch  $2 \times 4$  teilt.

Alpha hat im 1. St. 4. 6, im 4. St. 6. 4 Kola. Die 6 hier beziehen sich auf die 4 dort durch die Qualität der  $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$  so, daß I. II, III. IV den I. II, III. IV analog und dann V. VI in 4. wieder den I. II in 4. gleich gebildet sind. Dies wurde für das Publikum auffaßbar, indem 4. I und dann 4. V in einer singulären Weise, wie sie seit 1. I nicht wieder vorkam, rein daktylisch sind,  $\equiv \cup \cup \cup \cup \cup \cup \hat{=}\wedge\wedge$  in 1.,  $\equiv \cup \cup \cup \cup \cup \cup \hat{=}\wedge$  in 4. Dieser

Rhythmus entspricht dem Inhalt, indem sich 1. I wie 4. I feierlich auf Götter bezieht:  $\Omega\mu\epsilon\alpha\nu\acute{o}\varsigma \tau\iota\varsigma \theta\epsilon\omega\rho$  und  $\eta \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha \mu\omicron\iota \tau\acute{\alpha} \theta\epsilon\omega\nu$ . Wie nun von Anfang an der Gedanke in 1. Alpha stets erregter, in 4. Alpha stets schwankender wird, so wird dies auch im Rhythmus sogleich ausgedrückt. In I sind sinkende, in II steigende Gesamtrhythmen, in beiden nur isische, in I aber nur daktylische einfache Rhythmen, in II von den übrigen 2 steigende  $\cup \cup \cup \cup$ , zwei sinkende  $\cup \cup \cup \cup$ , während  $\cup \cup$  noch fehlt (es kommt erst in III im 4. Pæon vor). Da  $\cup \cup$  in II katalektisch ist,  $\cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$ , so bleibt in I wie in II das Geschlecht des Gesamten in den Zahlen der Zeiten gleich, hier wie dort 8. 4,  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$  und  $\cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$ , diplasisch. In 4. I. II haben  $\theta\epsilon\omega\nu \mu\epsilon\lambda\epsilon\theta\acute{\eta}\mu\alpha\tau'$  sinngemäße Hauptikten.

In III. IV tritt zu je 1 diplasischen Joniker, je 1 geraden Fuß, je 1 schräger Fuß, ein hemiolischer Pæon; beide Rhythmen treten antithetisch ein: in 1.  $\cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$  und  $\cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$ , in 4.  $\cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$  und  $\cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$ . So steigert sich die Erregung weiter. In 1. ist III  $\cup \cup \cup \cup$  steigend, IV  $\cup \cup \cup \cup$  sinkend, in 4. aber sowohl III als IV  $\cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$  steigend. Auch darin ist in 4. größerer Wechsel als in 1., daß der Joniker

in 1. III keine Variation hat, der in 4. III sie hat, indem in 4. III der 2-zeitige Teil desselben nur durch die Flöte ausgedrückt wird, während in 1. III thematisch Gesang und Flöte zugleich ertönen. Wieder eine analoge Steigerung findet von 4. α III zu 4. α III statt, indem 4. α III auch vom 4-zeitigen Teil noch 1 Kürze bloß durch die Flöte ausgedrückt wird, also  $\dot{\Lambda}$ ,  $\_$  und  $\dot{\Lambda} \Lambda$ ,  $\dot{\Lambda} \_$ ,  $\lambda \upsilon \alpha \varsigma$  und  $\tau \acute{o} \chi \alpha \nu$ ; das  $\lambda \acute{o}$  ist lastend schwer, das  $\tau \acute{o}$  hat lebhaftes sforzato. Die Weglassung des  $\_$  vor  $\lambda \acute{o}$  entspricht dem  $\pi \alpha \alpha \iota \rho \epsilon \iota$ . In 4. α IV beginnt  $\xi \nu \epsilon \sigma \iota \nu$  lebhaft froh, indem  $\xi \nu \epsilon$  den Hauptkittus hat,  $\dot{\_}$   $\_$   $\_$ . Eingeschoben ist  $\epsilon \lambda \pi \acute{\iota}$ , entsprechend dem  $\kappa \acute{\epsilon} \upsilon \theta \alpha \nu$ , Analog  $\acute{\alpha} \lambda \gamma \epsilon$  in α IV; möge der  $\theta \upsilon \mu \acute{o} \varsigma$  solche nicht in sich haben.

Zu Anfang von 4. α VI ist, entsprechend der schweren Stimmung, die vom Schlusse von V her herübergezogene Kürze, Enge  $\_$  mit der beginnenden  $\_$  von  $\_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_$  zu 1 Länge, Weite vereinigt, in  $\theta \nu \alpha$ .

In der 2. H.-P. von 4. Alpha schließen sich VII. IX mit  $\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$  und  $\_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_$  an I. II, V. VI an. Während aber diese je 1 zusammenstehendes Paar bilden und durch das anderweitige zusammenstehende Paar  $\_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_$  und  $\dot{\_}$   $\_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_$  getrennt sind, stehen VII und IX einzeln, indem hier die anderartigen Kola VIII und X, auch einzeln stehend, mit ihnen verflochten sind. In dieser Analogie bilden V. VI. VII. VIII. IX. X in 1. α, getanz von  $\Gamma \Delta E$ ,  $\Gamma \Delta E$ , und VII. VIII, IX. X in 4. α, getanz von AB, AB, Wechselwege. Ein Gegensatz aber liegt darin, daß in 1. alle 6 Wege schräge, in 4. VII. IX gerade, VIII. X schräge sind.

Die Durchschnittszahl der Engen eines Kolons in 4. Beta ist 14. Gerade so viel hat β b I. Entsprechend dem Gedanken des  $\omicron \acute{\iota} \pi \epsilon \iota \kappa \alpha \theta \alpha \rho \acute{\epsilon} \nu$  besteht es nicht mehr bloß aus reinen Daktylen, sondern aus solchen und einem  $\rho \upsilon \theta \mu \acute{o} \varsigma$   $\mu \iota \kappa \acute{\tau} \acute{o} \varsigma$ , einem  $\delta \acute{\alpha} \kappa \tau \upsilon \lambda \acute{o} \varsigma$   $\kappa \alpha \tau \acute{\alpha}$   $\beta \alpha \kappa \chi \epsilon \iota \acute{o} \nu$   $\tau \acute{o} \nu$   $\acute{\alpha} \pi \acute{o}$   $\tau \rho \alpha \gamma \alpha \iota \acute{o} \nu$ ,  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_ \_$ . 4. β b II aber ist wie 4 α α II ganz gerade. Zu α I  $\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$  ist in β I noch  $\_ \_$ , mit Umbildung des Geraden in einen  $\mu \iota \kappa \acute{\tau} \acute{o} \varsigma$ , hinzugefügt, zu α II  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_$  in β II noch vorn  $\_$ , hinten  $\_$ , so daß daraus  $\delta \acute{o} \kappa \lambda \eta \rho \acute{o} \iota$  werden. Dann folgt in der 1. rhythmischen H.-P. ein schräges Kolon,  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_$ . Für sich ist  $\_ \_ \_$  ein einfacher, also gerader  $\pi \acute{o} \upsilon \varsigma$ , hinzugefügt aber zu  $\_ \_ \_$  nimmt er, wie ein bloßer Schritt,  $\_$  oder  $\_$ , die schräge Natur des Hauptteils  $\_ \_ \_$  in dem Ganzen an,  $\_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_$ . In der 2. rhythmischen U.-P. von 4. β b, in IV. V. VI, sind die Rhythmen von IV. V antithetisch zu denen von I. II in der 1. U.-P. von 4. β b, in I. II. III rücksichtlich der Folge der je beiden Kola; in I. II  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_ \_$  und  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_$ , in IV. V  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_ \_$  und  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_ \_$ . In β VI aber besteht ein anderes Verhältnis zu β b III, indem dort  $\_ \_$  eingeschoben, hier  $\_ \_ \_$  zu-

$\_ \_ \_ \_$

gefügt ist, VI  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ , III  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$ ,  $\_ \_ \_$ . Diese beiden stehen aber wieder antithetisch zu VIII. X in der 2. H.-P. von 4. β b, so daß die 4 schrägen Kola in β b die Form a b b a bilden, worin a b thematisch, b a parallaktisch sind, nämlich III. VI, wie eben angegeben,

VIII. X  $\infty = \infty$ ,  $\infty \infty = \infty$  und  $\infty \infty = \infty$  aus  $\infty \infty \infty \infty$ ,  $\infty \infty = \infty$  und  $\infty \infty = \infty$ . Dieses Ganze von 4 schrägen Kolen in  $\beta b$  verhält sich sodann zu dem Ganzen der Kola III. IV, VIII. X in  $\alpha a$  und mit diesem zusammen zu dem Ganzen der Kola in 1.  $\alpha a$  I. II, III. IV, 1.  $\beta b$  I. II. III. IV. In 1. nämlich waren in  $\alpha a$  I. II sinkend, steigend, III. IV steigend und sinkend, in  $\beta b$  I. II steigend, sinkend, III. IV steigend, sinkend;  $\alpha a$  I. II daktylisch, anapästisch-jonisch, III. IV jonisch-päonisch,  $\beta b$  I. II epitritisch,  $\mu\mu\tau\sigma$ , III. IV jonisch, jonisch-spondeisch-daktylisch in  $\beta$ , spondeisch-daktylisch-jonisch in  $b$ .

**Verteilung der Kola an die Choreuten.** Im 1. Stasimon begann A, im 2. B, im 3.  $\Delta$ . Hiernach dürfte im 4. Stasimon E beginnen. Der überschlagene Hegemon  $\Gamma$  nämlich wird eine andere Stellung als so bloß in der Reihenfolge nachträglich 4 nach 1, 2, 3 beanspruchen dürfen. Siehe beim 5. Stasimon. B und  $\Delta$  schritten zu Anfang nur I, indem ein anderer Choreut sie in II ablöste. A im 1. Stasimon machte aber sogleich die Wege I und II; und so gebe ich hier im 4. analog I und II an E.

Durch den Sinn waren im 1. Stasimon in Alpha wie in Beta je 4 Kola gegen 6 gestellt. Umgekehrt sind im 4. je 6 gegen je 4 gestellt. Dort erhielten A und B die je 4,  $\Gamma$ ,  $\Delta$  und E die je 6. Ich vermute, daß im 4. Stasimon hier  $\Gamma\Delta E$  die 6, AB die 4 erhalten. Nach dem Inhalt der Alphastrophe ist nun die Gruppe der 3 Choreuten, welche von der Trauer fortstrebt, aber doch bei den Geschicken und Thaten der Sterblichen zurückbleibt, zurückgehalten wird, von der Gruppe der 2 zu entfernen, welche die Geschicke und Thaten der Sterblichen als wechselnde darstellen. Zunächst wird dies am klarsten, wenn, nachdem sich E nach der von A entgegengesetzten Seite fortbewegte,  $\Gamma$  sich von B entfernt und damit sich die Gruppe  $\Gamma\Delta E$  von AB loslöst.  $\Gamma$  erhält dann auch IV und schreitet damit ebenfalls nach der Seite von E hinüber. Infolge davon fallen V. VI an  $\Delta$ . In der 2. H.-P. ist hierauf ein steter Wechsel auszudrücken, und so fallen abwechselnd VII an A, VIII an B, IX an A, X an B. Dabei lasse ich, um den Gegensatz zur 1. H.-P., die von E begonnen wurde, recht scharf auszudrücken, die 2. von A, dem von E am meisten entfernten Choreuten, von der andern Seite her beginnen.

In Beta ist, in fortgesetzter Symmetrie zum 1. St., die fortgesetzte Verteilung der ersten, 6, Kola paarweise an  $\Gamma\Delta E$ , der zweiten, 4, Kola abwechselnd an AB zu erwarten.

Unter bestimmter Anspielung auf Alpha I. II in den Worten  $\phi\phi\epsilon\nu'$  in  $\beta$  I,  $\phi\phi\epsilon\nu\alpha\varsigma$  in  $\alpha$  II, wird das  $\phi\phi\epsilon\nu\epsilon\iota\ \gamma\alpha\rho$  dadurch ausgedrückt, daß der Choreut, der nach der Glücksseite sich bewegte, damit aufhört, um sich nach der Unglücksseite zu bewegen. Es fängt mithin E wieder an, in  $\beta$  I. Der schräge  $\mu\mu\tau\sigma$  am Ende geht schon zurück nach der Unglücksseite; dies wird durch die Seitenschritte zu Anfang von II fortgesetzt. Vom Lande des Lichts nun soll der Stern in ein anderes Land, das der Nacht, stürzen. Am weitesten nach der Lichtgrenze hin steht  $\Gamma$ , infolge seiner Bewegung in  $\alpha$ ; E, auf derselben Reihe bisher, ist schon um 1 nach der

Nachtseite hin gerückt. So wird denn  $\Gamma$  energischer als  $\Delta$  das „vom Licht fort zur Nacht“ ausdrücken, von oben, vom Himmel herab nach unten, indem  $\Delta$  weiter unten steht;  $\Gamma$  auf  $\alpha$  eben über,  $\Delta$  auf  $\alpha$ , eben unter dem Querband. So fällt denn V. VI an  $\Gamma$  und infolgedessen III. IV an  $\Delta$ . Dies ist antithetisch zu  $\alpha$ , wo III. IV an  $\Gamma$ , V. VI an  $\Delta$  fiel. Das antithetische Verhältniß wird aber in der 2. H.-P. von Beta fortgesetzt, wenn VII an B, VIII an A, IX an B, X an A fällt; denn in Alpha fiel VII an A, VIII an B, IX an A, X an B.

In den Antistrophen die Verteilung der Choreuten anders als in den Strophen vorzunehmen, ist in ihnen kein Grund enthalten.

Die Verteilung in der Epode ist durch die in Alpha und Beta bedingt und angedeutet. Geschritten haben bisher

	E	$\Delta$	$\Gamma$	B	A		E	$\Delta$	$\Gamma$	B	A
in der	10	10	9	6	8	in der	10	10	8	6	8
Alphastrophe	14	14	14	11	14	Alphaantistrophe	14	14	14	11	14
in der	14	11	16	16	13	in der	14	11	16	16	13
Betastrophe	10	14	12	20	12	Betaantistrophe	10	14	12	19	12
	48	49	51	53	47		48	49	50	52	47

Da im 4. St. im ganzen jeder Choreut 60 schreiten soll, so haben also noch zu schreiten E 12,  $\Delta$  11,  $\Gamma$  9, B 7, A 13 und E 12,  $\Delta$  11,  $\Gamma$  10, B 8, A 13. Nun zählen in der Epode I 12, II 13, III 9, IV 8, V 11, VI 7, VII 10, VIII 13, IX 12, X 11. Mithin fallen auf der strophischen Seite der Epode III an  $\Gamma$ , VI an B und auf der antistrophischen IV an B, VII an  $\Gamma$ , weil nur in III, IV, VI, VII, also nur je 1 mal 9, 8; 7, 10 vorhanden sind und nur den genannten 4 Choreuten 9, 8; 7, 10 Engen fehlen.

Was aber die Verteilung der übrigen 6 Kola der Epode an die übrigen  $2 \times 3$  Choreuten  $E^2 E^3$ ,  $\Delta^2 \Delta^3$ ,  $A^2 A^3$  betrifft, so bietet auch hier wieder die Beziehung des 4. zum 1. Stasimon einen Anhalt. Es begann im 1. Stasimon der antistrophische A, der die Alphaantistrophe begonnen hatte, die Epode. So lasse ich auch hier den antistrophischen E, der die Alphaantistrophe begonnen hat, die Epode beginnen. Ihm fehlen auch noch gerade 12 Engen, die I hat. Dann haben II und VIII je 13 Engen, wie  $A^2$  und  $A^3$ ; ich lasse  $A^3$  auf  $E^3$  folgen, um auf der antistrophischen Seite die Folge  $A^3 B^3 \Gamma^3$  zu erhalten. Denn IV und VII müssen (s. o.) an  $B^3$  und  $\Gamma^3$  gegeben werden, III und VI aber an  $\Gamma^2$  und  $B^2$ . Somit folgt  $B^3$  notwendig auf  $A^3$ , ohne daß ein anderer antistrophischer Choreut dazwischentreten kann; und da V und X je 11 haben, wie  $\Delta^2$  und  $\Delta^3$ , so erhalte ich, wenn ich X nachher an  $\Delta^3$  gebe, die Reihenfolge  $A^3 B^3 \Gamma^3 \Delta^3$ . Dafür, II an  $A^2$  zu geben, spricht auch, daß durch dieses Beharren in dem antistrophischen Teil das  $\delta\iota\omicron\lambda\omicron\omega$  seinen Ausdruck erhält,  $\epsilon\gamma\omega\ \delta\iota\omicron\lambda\omicron\omega$ .

Die Verteilung in der Epode des 1. Stasimons war die, daß  $A^2$ , der in Alpha begonnen hatte, auch die Epode begann und dann  $B\Gamma\Delta E$  nach der Reihe folgten, in dem strophischen Teil der letzteren aber der A entgegengesetzte Choreut E begann und dann sich die Paare  $\Gamma\Delta$ , AB orche-

stisch von der anderen Seite her anschlossen. Hier aber in der Epode des 4. Stasimons beginnt E<sup>3</sup> den antistrophischen Teil und schliessen sich ihm analog die 4 ΑΒΓΔ von der andern Seite an, während den strophischen Γ<sup>2</sup> beginnt und dann sich beiderseits die Paare erst ΔΒ, dann ΑΕ anschliessen.

Die Wege im einzelnen. Die Alphastrophe. I. II: ἡ μέγα μοι τὰ θεῶν | μελεδήμαθ', ὅταν φρένας ἔλθῃ (1102f.). Die beiden Wege messen zusammen 24, d. i. 2 über die Durchschnittszahl von Alpha,  $2 \times 11 = 22$ , und E kehrt somit an ihrem Ende von der Reihe 42 nach 40 zurück; indem er von der Reihe 20 ausgeht. Die Seitenschritte zu Anfang von II gehen nach der Glücksseite, wobei das letzte ∪ von I zum Seitenschritt von II hinübergezogen und μελε links rechts geschritten wird.

III: λύπας παραιρεῖ (1104). Bei λύπας blickt sich der Choreut niedergeschlagen; bei παραιρεῖ richtet er sich froh auf und schreitet weiter nach der Glücksseite hinan.

IV: ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπιδι κεύθων (1105). Syntaktisch gehört dies zum Folgenden, wie III zum Vorhergehenden. Im Gedanken stimmt es zu III. Gemäss dem Inhalt gehen die Seitenschritte noch ferner nach der Glücksseite. Mit einem gebrochenen Schritt aber birgt sich Γ auf 41 πς hinter E auf 40 πς.

V. VI: λείπομαι ἔν τε τύχαις | θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσω (1106 f.). Wenn E und Γ nach πς, der nächsten Reihe über dem Querband, gelangten, so kommt nun Δ, von der Hoffnung verlassen, nach κ, der nächsten Reihe unter dem Querband der Thymele, wo er sich unten, bei den Geschicken und Werken der Sterblichen auf der Nachtseite, Unglücksseite befindet, λεύσσω, sie schauend (nicht ξύνεσιν, denn eben das Nichtgehoffte, das Nichtdasein einer dabei wirksamen Vorsehung schaut er, vgl. β II τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσω). Mit einem gebrochenen Schritt kehrte Γ um 1 Enge von der Reihe 42 um; Δ aber jetzt um je 2 mit einem weiten Schritt, wie E vorher, indem Δ wie E Freude und Trauer stark ausdrücken. I. II und V. VI kontrastieren.

VII: ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν (1108). E begann auf der Glücksseite die 1. H.-P.; A nun die 2., vom Wechsel der Dinge singend, auf der andern Seite.

VIII: ἀμείβεται (1108). Mit den Daktylen von VII wechseln in VIII Jamben.

IX: μετὰ δ' ἴσταιται ἀνδράσιν αἰών (1109). Wieder wechselnd, schreitet A gerade, gegenüber VIII; steigend, gegenüber VII.

X: πολυπλάνητος αἰεὶ (1110). Der Päon mit V(orschrift) steigt, der folgende ohne V. sinkt, wieder wechselnd. In VIII bewegte sich der Rhythmus von 3 zu 2, ∪ ∪ ∪; in X nun bewegt er sich wechselnd, erst von 2 zu 3, ∪ ∪ ∪, dann von 3 zu 2, ∪ ∪ ∪, in einem 2. Päon, der aus einem weniger energischen katalektischen Epitrit, ∪ ∪ ∪, durch Variation gebildet ist. Beide Kola haben Vorschrift. So wechselt stets alles, die Seitenschritte rechts und links nach der Seite des Glücks und Unglücks. Indem IX wie VII von E [A?] geschritten wird, wird auch hier wie bei I. II und V. VI die schließende

kurze Enge von dem vorhergehenden \_ \_ \_ \_ \_ zur steigenden folgenden kurzen Enge in \_ \_ \_ \_ \_ gezogen und *μετα* links rechts geschritten. Das *αἰεῖ* wird sprachlich durch Allitteration ausgedrückt; *ἄλλα, ἄλλοθεν, ἀμειβεται, ἀνδράσιν, αἰών, αἰεῖ, πολυπλάνητος*.\*)

Die Alphaantistrophe. In  $\alpha$  waren syntaktisch III zu I. II, IV zu V. VI gezogen. In  $a$  sind beide, III und IV, syntaktisch mit I. II verbunden, als das positive Objekt des Wunsches zu dem positiven Prädikat *παράσχοι*. Dann tritt V. VI negativ *μὴ ἐνείη* in eigenem Hauptsatz dem gegenüber. Beide Sätze aber haben das Verbum in 3. Person. Dagegen steht das Verb der 2. H.-P. in 1. Person, *συνευνυχολήν*. So ist die 1. H.-P. in  $\alpha$  in I. II, III zu IV, V. VI, in  $a$  in I. II. III. IV zu V. VI gegliedert, so daß dort die 2 Hälften antithetisch diplasisch sind, 2. 1 und 1. 2, hier das Ganze diplasisch ist,  $(2 + 2 =) 4$  zu 2.

I. II: *εἶθε μοι εὐξαμένην | θεόθεν τάδε μοῖρα παράσχοι* (1111f.). Dies wird ganz wie I. II in  $\alpha$  geschritten.

III. IV: *τύχαν μετ' ὄλβου | καὶ ἀκήρατον ἄλγεσι θυμόν* (1113f.). Die Enge bei *τύ* bewirkt, daß  $\Gamma$  mit IV bis 42 gelangt, ohne noch wieder wie in  $\alpha$  mit einem gebrochenen Schritt umzukehren, nach 41, wo die Weite von *λύ* diesen erforderte.  $\Gamma$  kann so in  $a$  zuletzt kräftig froh ausschreiten.

V. VI: *δόξα δὲ μήν' ἀρετῆς | μήν' αὖ παράσημος ἐνείη* (1115f.). Daß *δόξα* die *opinio* ist, in der jemand bei andern steht, zeigt nachher der Gegensatz *συνευνυχολήν*. Der Ruhm wird sehr passend mit einer Münze verglichen, die Geltung hat, sei sie echt, wie der des tugendstolzen Hippolyt, oder falsch geprägt, wie der der nach *εὐκλεία* trachtenden Phädra. Ruhm möge überhaupt nicht dabei sein; diesen *ἀπειχεται* der Chor.  $\Delta$  schreitet von  $E\Gamma$ , von der Glücksseite fort, doch noch nicht hinaus, wie nachher  $\Gamma^3$  in Beta; er bleibt in der Hälfte des Stoichosraumes, die auf der Glücksseite liegt. Das *αὖ* findet seine räumliche Deutung in der Parallele des Weges von VI zu dem von II und der entgegengesetzten Richtung des Seitenschrittes.

VII. VIII. IX. X: *ῥάδια δ' ἦθεα | τὸν αἰρίον | μεταβαλλομένα χρόνον αἰεῖ | βλον συνευνυχολήν* (1116ff.). Nämlich *σὺν ἄλλοις*, Schol.; Gegensatz zu der *δόξα*, und  $\beta$  III. IV, *φανερώτατον ἀστέρ' Ἀθήνας*. Die Wege VII VIII sind gerade und geradeschräg. Bei *συνευνυχολήν* nähert B sich den *ἄλλοις* (ergänze *ἄλλοις*, nicht *χρόνον*, denn *χρόνος* ist nicht *εὐτυχής*) und macht ziemlich parallele Bewegungen zu IX; vgl. innerhalb 4. a III den Parallelismus; zuletzt bei  $\eta\eta$  stellt er sich, wie in  $\alpha$ , zu A.

Die Betastrophe. I. II: *οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρεν' ἔχω | τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσω* (1120f.). E entfernt sich von  $\Gamma$ . Die Seitenschritte in I und II führen ihn nach  $\kappa\gamma$ , der Endreihe von der früheren *στάσις* des Stoichos im 1. St., welche er nun im 4. St. wieder einnehmen soll. Um

\*)  $\Delta$  steht 7 von  $\Gamma E$ , 7 von A, von B aber, der auf der Seite von A sich befindet, nur 6, so daß doch  $AB\Delta$  mehr als  $\Gamma\Delta E$  zusammengehören,  $\Delta$  zu AB mehr als zu  $\Gamma E$ , und somit 3 zu 2 sich gruppieren. [Nachtrag am Rand.]



zuletzt auch auf 32 zu dieser zurückzukehren, muß jeder Chorent auf 28 umkehren, nach 42 hin, so daß die Durchschnittsgrößen von 14 Engen in Beta von und nach 42 gehen und dann die von 10 der Epode bis 32 führt. Am Ende von II steht E auf  $\pi\gamma$  40; *λεύσσαν*, was auf der Seite des Unglücks *παρ' ἐλπίδα* ist.

III. IV. V. VI: ἐπαι τὸν Ἑλλανίαν | φανερώτατον ἀστὲρ Ἀθήνας | εἶδομεν  
 εἶδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς | ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἰέμενον (1122 ff.). Der Ausdruck  
 ist für Hippolyt zu erhaben und αἰνίσσεται den Olympier Perikles, den der  
 Zorn des Vaters Zeus kurz vor der Aufführung unsers Dramas in ein anderes  
 Land, das des dunklen Hades, gesandt hatte; dahin sahen wir, sahen wir  
 den leuchtenden Stern des hellenischen Athen stürzen. Ἑλλανίαν, Ehren-  
 name gegenüber dem dorischen Bund in dieser Anspielung. In einem großen  
 doppelten Gesamtwege stellen Δ und Γ dies dar. Der Stern steigt, III,  
 auf der Lichtseite auf und stürzt, IV, jäh herab auf der Unglücksseite.  
 Stärker, weiter ausgeführt, wiederholt sich dies in V. VI, vom Hegemon Γ<sup>2</sup>  
 getanzt. Wie ein Meteor fliegt der ἀστὴρ um den Himmel. Energisch  
 vorgetragen ist ὀργᾶς, ἄλλαν ἐπ' αἶαν,  $\begin{smallmatrix} \alpha & \alpha & \alpha & \alpha & \alpha & \alpha \\ \alpha\tau & \alpha\tau & \alpha\tau & \alpha\tau & \alpha\tau & \alpha\tau \end{smallmatrix}$ . Das αἶαν spricht gegen  
 die Konjekturen γαίας in IV, was eine Wiederholung an die Stelle eines  
 eigentümlichen Gedankens setzt und erklärt, wie das Schol. 111. 2 zu γῆς  
 kommt, im Gegensatz zu ἄλλαν αἶαν, das Ἑλληνικῆς γῆς braucht. In raschem  
 Verschwinden folgt dann zuletzt ἰέμενον. Über die Grenze der Stoichos-  
 länge \*δ—ιβ hinaus kommt E in ein anderes Gebiet nach ια.

VII: ὁ ψάμαθαι πολήτιδος ἀπ᾽αὐς (1126). Mit seinem Seitenschritt bewegt sich B nach der Glücksseite, wo das beklagte Verlorene liegt; bei θαι geschieht ein gebrochener Schritt.

VIII. IX. X: ὁ δρυμός ὄρειος, ὅθι πυνῶν | ὠνυπόδων ἐπέβας μετὰ θήρας  
ἐνάλωον | Δίκτυνναν ἀμφὶ σεμνάν (1127 ff.). Der Bergwald liegt von der Küste  
ab, landeinwärts, ist dunkel (daher vielleicht das Schol. zu 1126, Eustath. 468  
zu Δ 248, bei πολήτιδος darauf kam, an λευκῆς zu denken). Darum geht  
der Seitenschritt zu ὁ nun nach der entgegengesetzten, der Nordseite. Der  
gebirgige δρυμός ist schluchtenreich, und so gehen die Seitenschritte in VIII  
stets hin und her. Mit einem geraden Choriambus, nicht  $\bar{\mu} \cup \cup \frac{\bar{\mu}}{2}$ , sondern  
 $\frac{\bar{\mu}}{2} \cup \cup \bar{\mu}$ , schreitet B rasch aus und so fort mit steigenden βάσεις. Am Ende  
bei νάν geschieht ein gebrochener Schritt. Das ἀμφι in X erhält seinen  
Ausdruck in dem gebrochenen schrägen Schritt bei Δι und darin, daß A  
um B herum nach seiner letzten γῶρα in β kommt.

**Die Betaantistrophe.** I: οὐκεί σὺνῳλον πῶλων (1131). Vgl. Mar. Victor. p. 86, 11 — 13 K.: *recipit raro molossum, qui ex ipso (dem choriambus) formatur duabus mediis brevibus in unam longam coniunctis.* Mit dem linken Fuß wird bei πῶ eine aus einer geraden und einer schrägen Enge zusammengesetzte Weite geschritten, und nach Verlauf der μονή von  $\frac{1}{2}$  Zeit der zweiten Kürze wird der rechte Fuß auf die χώρα nachgezogen, wohin der linke mit der schrägen Enge kam. E wendet sich um und schreitet umgekehrt gerade aus die Weite zu λων.

II: Ἐνετᾶν ἐπιβάσει (1132). Der Jon. a. min. am Schlufs, in der Variation zu  $\cup \cup$ , sei, verkürzt, malt das ἐπιβαίνειν. Das thut auch schon die Bewegung bei  $\alpha\upsilon \pi\acute{\omega}\lambda\omega\upsilon\alpha\iota$  Ἐνετᾶν ἐπιβά. Von der συζυγί(α) vorn kommt er links an ihr her und schreitet hinten um den Wagen und hinauf, in die ἀρβύλας, rechts hin.

III. IV: τὸν ἀμφὶ Λίμνας τρέχον | κατέχων ποδὶ γυμνάδας ἵππους (1133f.). Im Laufe, (κατὰ) τὸν τρέχον, um Limna herum hält Hippolyt, sich mit dem Fuß gegen die Wagenwand stemmend (vgl. Valckenauer zu 1188 über ἀρβύλας und ἄντυγα) und in den Zügeln zurücklehnend, die übenenden, hochspringenden Stuten, γυμνάδας ἵππους, herunter, zurück, κατέχει. III geht mit Seitenschritten unruhig hin und her, unterhalb des Querbandes; dann IV in festem, langem, geradem Lauf in diesem auf  $\kappa\alpha$  entlang, sich darin haltend. Die Richtung von III. IV wird so antithetisch zu der von  $\beta$  III. IV.

V. VI: μοῦσα δ' ἄνπνος ὅπ' ἄντυγι χορδᾶν | λήξει πατρῶον ἀνὰ δόμον (1135f.). Bei der Anknüpfung des Gedankens an den vorigen wird ἄντυγι vermittelnd gebraucht. Hinter E und Δ stand Γ, dort ὅπ' ἄντυγι χορδᾶν. Er tritt heraus, schreitet vorüber, ganz hinaus aus der Stoichoslänge, den οἴκοι derselben. Zuletzt biegt er um, das Sein im πατρῶς δόμος ausdrückend. Die Bewegung von ἔμενον,  $\cup \cup \cup \cup$ , und ἀνὰ δόμον,  $\cup \cup$ , ist antithetisch. Zuletzt reimen  $\nu\omicron\upsilon$  und  $\mu\omicron\upsilon$ .

VII. VIII: ἀστέφανοι δὲ κόρας ἀνάπανται | Λατοῦς βαθεῖαν ἀνὰ γλόαν (1137ff.). Auf der tiefen γλόα sind die ἀνάπανται. Wir sagen: sich ins tiefe Gras legen. Bei  $\nu\omicron\iota$  ein gebrochener Schritt der Klage. Die Seitenschritte von BA sind antithetisch, wie in  $\beta$  dieselben. Das tiefe Gras ist an der unteren Grenze der Thymele gedacht. E ging vorher über  $\kappa\delta$  um 2 bis  $\kappa\varsigma$  hinaus; so anderseits A jetzt über  $\iota\beta$ , die andere Seite der Stoichoslänge, bis  $\iota$ . Auch im 1. St. kam E nach  $\kappa\varsigma$  und in der antistrophischen Epode 1 mal nach  $\iota$ .

IX. X: νυμφιδία δ' ἀπόλωλε θεᾶς φρυγᾶ σᾶ | λέκτρων ἔμιλλα κούρας (1140f.). Der Jon. a. min. am Schlufs von IX ist in einem Bakchius variiert, so daß schräg aus der Reihe heraus geflohen wird, wogegen der vorhergehende Teil von IX geschritten ward. Das σᾶ geht nach der Richtung, wohin eben A sich entfernte, der augenblicklich den Hippolyt repräsentiert. Zuletzt dann in X stellt A wieder die λέκτρων ἔμιλλα in erregten schrägen Rhythmen dar, von B fort.

Die Epode. I: ἐγὼ δὲ σᾶ δυστυχία (1142). Wie erschreckt, schreitet E<sup>3</sup> das ἐγὼ zurück und mit gebrochenem Schritt bei γὼ wieder vorwärts, dann bei σᾶ nach dem Palast hin, wo Hippolyt wohnte, bis jetzt, auch nach der Gegend hin, wohin er in die Verbannung soeben ging. Er kehrt nach 32  $\kappa\gamma$  in seine ursprüngliche Stellung zu Anfang des 1. St. zurück.

II: δάκρυσι διολίσσω πότμον ἄποτμον (1143). Dasselbe thut anderseits A<sup>3</sup>. Der Zusatz vorn, δάκρυσι,  $\cup \cup$ , wird nach der entgegengesetzten oberen Seite geschritten und so diese Gliederung verdeutlicht, dann das übrige nach der untern, nach 32  $\iota\alpha$ . In der Mitte stehen 2 Längen,

zwischen lauter zerfließenden Kürzen, 0000—00000. Die Grenzen der wieder einzunehmenden ursprünglichen Stoichosstellung sind nun von E und A bezeichnet. E steht wieder auf der Mittelreihe des Querbandes der Thymele.

III: ὦ τάλαινα μάτερ (1144). Gegenüber nimmt nun Γ<sup>2</sup> die Mitte der ursprünglichen Stoichosstellung ein, nach dem Palast gewendet.

IV: ἔτεκες ἀνόνατα (1145). Ebendahin gewendet, beginnt Β<sup>2</sup> die Lücke neben Α<sup>2</sup> auszufüllen. Wieder ist das ἀ *privativum* betont; wie eben in ἀποτμον. Das ἀνό wendet sich ab; zuletzt fehlt — ἀνότατα — die Basis des Jambus.

V. VI: φεῦ, μανίῳ θεοῖσιν | ἰὼ ἰὼ (1146 f.). Wiederum schliessen sich strophisch Δ und Β zu beiden Seiten an Γ an; darin auch antithetisch, wie V zur ersten, VI zur zweiten Hälfte von Gamma gehört. Beide Kola enthalten Interjektionen; V hat auch einen gebrochenen Schritt. Δ zeigt bei θεοῖσιν nach den Götterbildern an der Szenenfront.

VII: συζύγμαι Χάριτες (1147). Die συζευγνῶσαι, die das Reizende, Schöne lieben, auch es zu vermählen besonders lieben, sollten den herrlichen Jüngling, um den die κοῦραι des Landes streiten, nicht aus dem Lande senden, aus dem väterlichen; denn Äthra, des Theseus Mutter, war eine Tochter des Pittheus. So ist Trözen, IX, eine πατρώα γᾶ, deren πατρώα τὰ ἐκ πατέρων εἰς υἱοὺς χωροῦντα. Schol. 11: Πιτθεὶ τῷ πατρὶ τῆς Αἰθρας τῆς μητρὸς Θησεύς. Paus. I. 22, 2: Θησεύς, ὃς ἐμελλεν ἄξεσθαι Φαίδραν . . ., τὸν Ἰσπόλυτον . . . πέμπει τραφησόμενον . . . καὶ βασιλεύσοντα Τροιζήνος. Γ<sup>2</sup> reiht sich in der Mitte neben Β<sup>2</sup>.

VIII. IX: τί τὸν τάλαν' ἐκ πατρώας γᾶς | οὐδὲν ἄτας αἴτιον (1148 f.). Wie vorher δάκρυσι, sondert sich jetzt τί τόν in scharfer Gliederung deutlich als Zusatz vorne ab; so auch οὐ in IX, wodurch auch die Negation hervorgehoben wird. Sprachlich wird auch die Zusammensetzung von οὐδὲν noch empfunden, wenn auch δ im Singen zu ἐν gezogen wird. A macht den Stoichos von unten, dann E von oben her voll auf 32.

X: πέμπετε τῶνδ' ἀπ' οἴκων (1150). Es sind πατῶροι, vgl. β VI πατῶρον ἀνὰ δόμον. Das πέμ gebrochen, τῶνδ' ἀπ' οἴ nach dem Palast hin, κων davon ab. Δ<sup>2</sup> tritt in die Lücke zwischen Ε<sup>2</sup> und Γ<sup>2</sup>.

Nunmehr ist die große Symmetrie der 4 Stasima geschlossen. Alle Choreuten der beiden Tänzerstoichen sind nach ihren Ausgangsplätzen auf je 32 und ια, ιδ, ιξ, κ, κγ wieder zurückgeelangt, die sie anfangs im 1. St. innehatten.

I	σὺ τὰν θεῶν ἔκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν	Γ
II	ἄγεις, Κύπρι· σὺν	Δ
III	δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβάλων	Γ
IV	ᾠκνᾷτω πτερῶ.	Β
V	ποτᾷται δ' ἐπὶ γαῖαν εὐάχνητόν	Ε
VI	θ' ἄλμυρὸν ἐπὶ πόντον.	Ε
VII	θέλγει δ' Ἔρως, ᾧ μαινομένα κραδίᾳ	Α
VIII	πιανὸς ἐφορμάσῃ	Ε
IX	χρυσοφαῆς,	Γ
X	φύσιν ὀρεσκόων	Α
XI	σκυλάκων πελαγίων θ' ὅσα τε γὰρ τρέφει,	Β
XII	τὰν Ἄλιος αἰθόμενος δέρεται,	Δ
XIII	ἄνδρας τε· συμπάντων δὲ	Β
XIV	βασιλῆϊδα τιμάν, Κύπρι,	Δ
XV	τῶνδε μόνᾳ κρατύνεις.	Α

[illegible]

$$2 \times 190 \xi' = 380, \text{ рк'}. \quad \text{---}$$

Nach der Epode des 4. Stasimons spricht der Koryphäus vom Platz, von 1 α, aus die Worte 1151. 1152: καὶ μὴν ὁπαδὸν Ἰππολύτου τόνδ' εἰσορᾷ | σπουδῇ σκυθρωπὸν πρὸς δόμους δρμάμενον. Ebenfalls vom Platz antwortet er dann dem Boten die Worte 1156: ὅδ' αὐτὸς ἔξω δωμάτων πορεύεται.

Es folgt das Gespräch zwischen Theseus und dem Boten, und 1255. 1256 ruft der Koryphäus: αἰαῖ· πέκνεται συμφορὰ νέων κακῶν, | οὐδ' ἔστι μοῖρας τοῦ χρεῶν τ' ἀπαλλαγῇ. Diese Trimeter erinnern an 881: αἰαῖ· κακῶν ἀρηγῶν ἐκφαίνεις λόγον. Analog lasse ich hier das αἰαῖ vom zurückschreckenden Koryphäus nach κζ rückwärts schreiten. Vgl. Rudolph Genée in 'Nord und Süd', Bd. 3, Heft 9, S. 408, 1877, über die verschiedene Art und Weise, wie Brockmann und Schröder den Hamlet bei seiner Begegnung mit dem Geiste spielten. Das αἰαῖ messe ich —, mit zweimaligem, langgedehntem Schmerzensruf. Die übrigen Worte dieser beiden Trimeter spricht Γ<sup>1</sup> dann vom Platz, 1 κζ, aus.

Die Gesamtaufstellung ist jetzt die, daß die 4 Nebenchoreuten von Γ<sup>1</sup> um 2 Engen vor ihm und um 2 hinter E<sup>2</sup> und E<sup>3</sup> auf κε stehen.

In dem folgenden Gespräch lasse ich den Theseus auf 1 α vor der Palastthür stehen; wohin er dann auch den Hippolyt vor sich erscheinen läßt.

Der A. Kirchhoffsche Text, von dem ich nicht abweiche (nur daß ich δ' in den Anfang von III versetze), hat 190 Zeiten und XV Kola. Auch Valckenaer, Monk, Witzschel, Wecklein haben so viele (Brunk, Dindorf, Roßbach, Barthold, Wilamowitz weichen ab); die Gliederung in XV bewährt sich orchestisch. An die 15 Choreuten lassen sie sich nicht zu je einem verteilen, so daß eine Symmetrie dadurch entstände; sie sind sehr verschieden an Größe. Man muß, um Symmetrie zu erreichen, Gruppen bilden. Es ist möglich, 5 mal je drei zu je 38 Zeiten zu verbinden, was auch im ganzen auf 190 und XV hinauskommt.

Einen Anhalt giebt nun der Umstand, daß die Entfernung von je 38 Engen von den Reihen 32 bis gerade nach 8 jenseits des in den 4 bisherigen Stasimen dem Sängerstoichos vorbehaltenen Raums, 7. 1. 7 vor der Palastthür, reicht. Dieser Raum aber von 38 engen Schritten macht, die Ausgangs- und Schlufsreihe eingerechnet, 39 Engen = 3 Stoichosgrößen aus. Dies veranlaßt den Gedanken, daß jeder Stoichos nach der entgegengesetzten Seite hinüberschreite. Das giebt dann einen effektvollen Schlufs, wenn so immer 2 Choreuten zugleich 1 Kolon schreiten. Beide nehmen damit unmittelbar auf der Reihe zur Seite des Mittelstoichos Platz, was wieder den Gedanken erweckt, daß ein näheres Zusammentreten der 3 Stoichen vorbereitet werde, daß der Chor sich zur Rückkehr in seine Anfangsstellung vorbereite; nachdem der Koryphäus schon mit dem zweimaligen αἰαῖ diese Rückbewegung für den Mittelstoichos angedeutet hat.

Die je 3 Wege, die zusammen je 38 ausmachen, sind I. III. IX, II. XII. XIV, IV. XI. XIII, V. VI. VIII, VII. X. XV mit 18. 14. 6, 8. 17. 13, 9. 17. 12, 18. 10. 10, 19. 8. 11.

Die innere Ordnung in der Aufstellung der beiden Seitenstoichen am Anfang und Ende der ersten 4 Stasimen war bisher:

am Anfang und Ende des	1. Stasimons	A, B, Γ, Δ, E	und	AB, Γ Δ, E
" "	" "	" "	2. "	AB, Γ Δ, E " AE, B Δ, Γ
" "	" "	" "	3. "	AE, B Δ, Γ " A, B Γ, Δ E
" "	" "	" "	4. "	A, B Γ, Δ E " A, B, Γ, Δ, E.

Diese Ordnungen nehmen alle eine gerade Linie ein, mit Ausnahme von AE, B Δ, Γ. Dies sollte eine gestörte Ordnung sein, wobei sowohl die allgemeine Reihenfolge ABΓΔE als die Geradlinigkeit aufgegeben war, doch so, daß in der Unregelmäßigkeit noch eine Regel herrschte, nämlich daß Γ, der Hegemon, die für das übrige den Anhalt gebende Reihe 20 behauptete, das ihm nähere und entferntere Paar aber B Δ und AE sich je am andern Ende des Raums der Seitenstoichen entfernt von ihm zusammenstellte. Mit Beibehaltung der inneren Reihenfolge und der Geradlinigkeit aber sind noch 2 Ordnungen mehr möglich, A, B Γ Δ, E und AB, Γ, Δ E. Die Aufstellung A, B Γ Δ, E hat der Stoichos des Koryphäus gleich bei der Evolution des Oblongums für die Orchesis nach der Parodos angenommen und bei seinem Singen in den 4 Stasimen und als Ausgang und Schluß bei seiner eigenen Orchesis bisher beibehalten. Die Aufstellung AB, Γ, Δ E aber ist anzusehen als diejenige, an deren Stelle AE, B Δ, Γ durch *ταρατή* getreten ist. Sie wäre aus AB, Γ Δ, E entstanden, indem Δ darin um 2 nach E hin gerückt wäre, und aus ihr, aus AB, Γ, Δ E wäre dann A, B Γ, Δ E entstanden, indem in ihr B nach Γ hin um 2 gerückt wäre.

Das 5. St. beginnt nun also aus der Stellung A, B, Γ, Δ, E, wie das 1. Da die Vereinigung mit dem Sängerstoichos zur Rückkehr ins Oblongum vorbereitet werden soll, so ist für die Tänzerstoichen diese jambische Ordnung in die anapästische des Sängerstoichos überzuführen.

Von dem Sängerstoichos sangen bisher AB, wenn einer von den 4 Nebenchoreuten, AB Δ E, des strophischen, und Δ E, wenn einer von den 4 Nebenchoreuten, AB Δ E, des antistrophischen Stoichos tanzte. Zugleich sangen dann je die 3 übrigen und ihr Hegemon, der ihrem Gesang Festigkeit gab. Der Koryphäus dirigierte schweigend Gesang und Tanz. So sangen 2 und 4 = 6 und 1 tanzte schweigend. Tanzte der Hegemon, der dann schwieg, so trat für ihn der Haupthegemon, der Koryphäus, ein, und es sangen somit 2 und 4 und 1 = 7, wodurch der Hegemon (der des bezüglichen Sängerstoichos) ausgezeichnet ward, ohne daß dies in einer aufdringlichen Verstärkung der Tonfülle geschah. Immer war ein Halbchor in Thätigkeit, 1 Choreut tanzend, die übrigen singend. Da der Koryphäus immer dirigiert, in einem Fall auch mitsingt, so sind immer 8 im ganzen thätig. Soweit es paßt, wenden sich Sänger und Tänzer ihm zu, auch wo es nur wenig möglich ist; der Tänzer muß ihm mitunter den Rücken kehren und selbst schon genug Bescheid wissen.

Im 5. St. verdoppelt sich dies alles, indem jedes Kolon gleichzeitig strophisch und antistrophisch dargestellt wird, was einen vollsten Abschluß

giebt. Es schreitet gleichzeitig je 1 Tänzer strophisch und antistrophisch, und es singen zu jedem der Hegemon und seine 3 Parastaten, zu jedem Hegemon seine 4 Parastaten und der Koryphäus, immer alle 4 Parastaten des Koryphäus.

Wenn Orchesis und Ode zu Ende sind, steht der ganze Chor still bis zur Rückkehr ins Oblongum. Seine Aufstellung am Ende des 5. St. ist für diese eingerichtet, und die Bewegungen der Tänzerstoichen richten sich nach dem Ziel, diese Aufstellung einzunehmen. Um aber dies klar zu machen, muß ich schon hier die Rückkehr ins Oblongum beschreiben.

Der Sängerstoichos steht in der Ordnung A, BΓΔ, E auf  $\pi\zeta$  (Γ von 1255 *alaĩ* her, s. u.) und  $\pi\epsilon$  (A BΔE vom 4. St. her). Mit 3 Anapästsen (— ∪ ∪ — ∪ ∪ —) schreitet Γ bis δ, A BΔE bis α, dann mit 1 Jambus (∪ —) Γ nach α, je auf 7. 3. 1. 3. 7, zwischen den Tänzerstoichen durch, die durchs 5. St. (s. o.) je nach 8 jenseits hindübergelangt sind. Γ wendet sich dann nach dem Tanzplatz um, um zu dirigieren.

Die beiden Tänzerstoichen treten je um 1 von 8 nach 7 in den Mittelraum. Sie sollen sich im Oblongum dem Sängerstoichos parallel stellen und haben zu dem Ende durchs 5. St. die Ordnung desselben A, BΓΔ, E angenommen. Wie bei der Evolution aus dem Oblongum, schreiten sie jetzt bei der Rückkehr gleichzeitig, indem sie zusammengehören, während der Sängerstoichos für sich ist. Nur zuletzt schreitet der eine einen Fuß allein, wie auch der Koryphäus im Sängerstoichos. Doch ist dies antithetisch. Bei der Evolution beginnen die Tänzerstoichen, von denen der antistrophische zuletzt noch allein einen Jambus macht, und dann folgt der Koryphäus mit —, wie jene mit — ∪ — begannen. Bei der Rückkehr beginnt der Sängerstoichos, von welchem zuletzt noch der Koryphäus einen Jambus schreitet; und dann folgen die Tänzerstoichen, von denen zuletzt noch der strophische allein einen Jambus macht. Der strophische soll auf der antistrophischen Seite in ζ, der antistrophische auf der strophischen in δ einziehen; und dieser muß den Platz links 7 ζ geräumt haben, ehe jener, nämlich E<sup>2</sup>, ihn betritt. Zu dem Ende tritt der antistroph. Stoichos im 5. St. auf der stroph. Seite links um 1 Jambus näher nach dem einzunehmenden Oblongum hin, der stroph. um 1 Jambus weiter davon auf der antistroph. Seite; so daß jener nach unten, dem Publikum hin, dieser nach oben, dem Logeion hin, um  $\frac{1}{2}$  Stoichoslänge je über den andern hervorragt, indem A<sup>3</sup> und Γ<sup>3</sup> sich auf  $\pi$  gegenüberstehen und der antistroph., EΔΓBA, von η bis  $\pi$ , der stroph. von δ bis  $\pi\epsilon$  steht. Dadurch, daß sie einander nicht mehr gerade gegenüberstehen, wird auch angedeutet, daß keine Gegentänze mehr stattfinden werden. Nun schreiten beide zuerst 1 Spondeus, womit der antistroph. nach seiner Reihe δ im Oblongum gelangt; dann kommt der stroph. mit 1 Jambus nach seiner Reihe ζ, d. h. je ihre Vordermänner, E<sup>3</sup> und A<sup>2</sup>. Nun ziehen sie in ihre Reihen δ und ζ weiter ein; und wenn der antistroph. fertig ist und auf 7. 3. 1. 3. 7 steht, hat der stroph. noch 1 Jambus zu machen, den er dann zuletzt noch macht; damit wird das ursprüngliche Oblongum wiederhergestellt. Dieses gleicht

sich ganz in der ersten und letzten Form. Der Kreislauf ist vollendet, der Abschluß da, deutlich.

Der Übergang aus der Form  $AB\Gamma\Delta E$  in die Form  $A, B\Gamma\Delta, E$  vollzieht sich so. Beide Stoichen stehen in der Folge  $AB\Gamma\Delta E$  von unten nach oben. In diese zogen sie aus dem Oblongum, indem der strophische nach links, der antistrophische nach rechts sich bewegte. Nun sollen sie umgekehrt, jener von links, dieser von rechts zurückkehren. Dies wird die ursprüngliche Folge im Oblongum ergeben, wenn sie beide am Ende des 1. St. umgekehrt von unten nach oben in der Folge  $E, \Delta\Gamma B, A$  stehen. Aus der Folge  $AB\Gamma\Delta E$  kommen sie in diese, indem die beiden Tänzer bei einander vorbeisreiten. Das wäre nicht der Fall, wenn auf gleicher Reihe stehende nach gleicher Seite, nach oben oder unten, zugleich schritten, indem sie dann einmal sich in der Mitte begegneten; schreiten solche, z. B.  $\Gamma^2\Gamma^3$ , zugleich, so müssen sie unterwegs einmal Seitenschritte nach entgegengesetzten Seiten thun. Am deutlichsten aber wird der antithetische Umtausch, wenn er von entgegengesetzten Ausgangspunkten her geschieht. Und so schreiten denn zugleich  $A^2$  mit  $E^3$ ,  $B^2$  mit  $\Delta^3$ ,  $\Gamma^2$  mit  $\Gamma^3$ ,  $\Delta^2$  mit  $B^3$ ,  $E^2$  mit  $A^3$ . Das Nähere ist nun so.

In den 4 ersten Stasimen begannen der Reihe nach  $AB\Gamma\Delta$  den Tanz. In Fortsetzung dieser Folge lasse ich  $\Gamma^2$  und  $\Gamma^3$  im 5. beginnen. Dazu singt  $\Gamma^1$ . So wird das 5. St. in auszeichnender Weise von den 3 Hege-  
monen begonnen. Damit ist denn der Kreis der Stasima vollendet und die Erwartung eines ferneren St. ausgeschlossen.

Indem nun also  $\Gamma^2\Gamma^3$  beginnen, vereinigen sich zu den 5 Triaden von Kolen, die zusammen je 38 ausmachen, folgende einzelne:  $\Gamma^2\Gamma^3$  mit I. III. IX, 18. 14. 6 = 38,  $B^2\Delta^3$  mit II. XII. XIV, 8. 17. 13 = 38,  $\Delta^2B^3$  mit IV. XI. XIII, 9. 17. 12 = 38,  $A^2E^3$  mit V. VI. VIII, 18. 10. 10 = 38,  $E^2A^3$  mit VII. X. XV, 19. 8. 11 = 38.

Der Bequemlichkeit und Einfachheit halber werde ich im Folgenden am Schlufs und am Anfang des 5. St. dieselben Choreuten mit  $AB\Gamma\Delta E$  bezeichnen.

I:  $\Sigma\upsilon\tau\acute{\alpha}\nu\theta\epsilon\omega\upsilon\acute{\alpha}\kappa\alpha\mu\pi\tau\omicron\nu\varphi\acute{\rho}\epsilon\nu\alpha\kappa\alpha\iota\beta\rho\omicron\tau\acute{\alpha}\nu$  (1268). Ungebogen ( $\acute{\alpha}\kappa\alpha\mu\pi\tau\omicron\nu$ ), ohne inneren Seitenschritt ist das Kolon. Eine  $\tau\omicron\nu\eta$  in  $\acute{\alpha}\kappa\alpha\mu\pi\tau\omicron\nu$ ,  $\cup\perp$  —, würde das ausdrucksvolle Zusammenstoßen der Baseis durch Einfügung der Senkungszeit mildern. In der Silbe  $\kappa\alpha\mu$ ,  $\perp$ , würde zuletzt ein Sinken der Kraft stattfinden, indem die zu  $\perp$  in  $\perp$  hinzugefügte Zeit die einer Arsis wäre, die, eigentlich zum Folgenden gehörig und in steigender Bewegung die folgende Basis hebend,  $\cup\perp$ , vielmehr an die vorige, durch ihre  $\acute{\epsilon}\varphi\omicron\sigma\iota\varsigma$  gehobene,  $\cup\perp$ , angefügt, dieser vorigen, gegenüber der folgenden, trochäisch stärkere Kraft gäbe,  $\cup\perp\perp$ . Ich fasse daher  $\acute{\alpha}\kappa\alpha\mu\pi\tau\omicron\nu\varphi\acute{\rho}\epsilon$  als  $\cup\perp\perp\cup$ , so daß der Widerstand,  $\cup\perp$ , sogleich durch gröfsere Kraft,  $\perp\cup$ , gebrochen wird.

II:  $\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\varsigma, \text{Κύρις} \sigma\acute{\upsilon}\nu$  (1269). Die einzunehmenden Aufstellungen sind  $A, B\Gamma\Delta, E$  und  $E, \Delta\Gamma B, A$ . Dies wird möglichst bald angedeutet, wenn sich



den Bewegungen von  $\Gamma^2 \Gamma^3$  zunächst die von  $B^2 \Delta^3$  und  $\Delta^2 B^3$  anschließen und dann die der entfernteren Choreuten, die von  $A^2 E^3$  und  $E^2 A^3$ , folgen. Die angeredete Kypris steht in der Höhe, auf dem Theologeion in der Mitte zwischen beiden Seiten. Da  $\Delta^2$  und  $\Delta^3$  beide nach der Publikumsseite hinüber sollen, so eignen sie sich nicht zur Führung der Seitenbewegung nach der Kypris zu; überhaupt aber kommt die bestimmende Führung dem strophischen Choreuten zu, dem sich der antistrophische mit der sekundären Gegenbewegung anzupassen hat. Daher ist  $\Pi$  nicht an  $\Delta^2 B^3$ , sondern an  $B^2 \Delta^3$  zu geben. Den Dochmius gliedere ich aber  $\cup \cup$ ,  $\cup \cup$ , weil nach *Κύπρι* eine kleine, nicht einen *γνώριμος χρόνος* betragende Vortragspause zu machen ist. Dies giebt hier die *ἀρσστη ἀγωγή ὑσθιμικῆς ἐμφάσεως*, eine etwas mehr *βραδυνῆς* habende *ποσὴ διάστασις* der rhythmischen Andeutung, der phrasierenden Andeutung, wie der Kretikus  $\cup \cup$  hier zu gliedern sei (Jahn, Arist. Quint. p. 27, 32: *ἀγωγῆς ὑσθιμικῆς ἐμφάσεως*. Vgl. auch Amsel 'De vi atque indole rhythmorum' p. 135). Nachher wird dann *σύν*,  $\cup$ , stark durch *sforzato* hervorgehoben und der linke Fuß, da nun stillgestanden wird, ohnehin die Klarstellung von  $\cup$  als aus  $\cup \cup$  entstanden es erfordert, nach Verlauf der ersten Kürze nachgezogen.  $\Gamma^2$  und  $\Gamma^3$  stehen auf  $\epsilon\zeta$ , von beiden Seiten her schreiten  $B^2$  und  $\Delta^3$  über diese Reihe um 1 hinüber,  $B^2$  von  $\epsilon\zeta$  nach  $\epsilon\eta$  und  $\Delta^3$  von  $\epsilon\eta$  nach  $\epsilon\varsigma$ , antithetisch.

III:  $\delta' \delta$  *ποιμιλίπτερος ἀμφιβαλόν* (1270). Der Gedanke erfordert vielfach hin und her gehende Rhythmen. Das Kolon beginnt mit einem 1. Päon, der Vorschrift und doppelten Nachschritt hat; dann folgt ein *μικτός*, ein *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου*. Mit  $\delta' \delta$  betreten  $\Gamma^2$  und  $\Gamma^3$  die Nebenreihe,  $\epsilon\eta$  und  $\epsilon\varsigma$  neben  $\epsilon\zeta$ , das *σύν* ausdrückend. Beide  $\Gamma$  gelangen über 1 nach dem jenseitigen 2 und machen bei *λόπτερος ἀμφίβα* Schritte umher. Die beiden engen Nachschritte malen das Flattern.

IV: *ὠντάτω περὶ* (1271). Wieder *ἀμφί*, um  $B^2 \Delta^3$  herum, gelangen  $\Delta^2 B^3$  je nach der andern Seite um 1 herum und vorbei.

Nun ist die Trias  $B \Gamma \Delta$  beiderseits herausgeschritten aus  $A E$ , die an den Grenzen der Stoichosreihe auf 32 geblieben sind.  $\Gamma^2 \Gamma^3$  stehen in der Mitte auf 2 und 3 vor  $\Gamma^1$  auf 1, und  $B^2 \Delta^2$ ,  $\Delta^2 B^2$  auf  $\epsilon\eta$ ,  $\epsilon\zeta$ ,  $\epsilon\zeta$ ,  $\epsilon\varsigma$  zwischen  $\Gamma^1$  auf  $\epsilon\theta$  und  $\Gamma^2$  auf  $\epsilon\epsilon$ .

V. VI: *ποῖται δ' ἐπὶ γαῖαν εὐάχητόν | θ' ἄλμυρόν ἐπὶ πόντον* (1272 f.). Weithin fliegt Eros über Land und Meer. So sind V. VI durch *Synapheia* zu einem großen Ganzen verknüpft. Das *ποῖται* erinnert an *πεπόταται* am Schluß des 2. St. Seitwärts sollen  $A^2$  und  $E^3$  je 15 Engen von  $\epsilon\alpha$  bis  $\kappa\varsigma$  und von  $\kappa\gamma$  bis  $\eta$  machen, um aus der Stellung  $A B \Gamma \Delta E$  je in die Stellung  $A, B \Gamma \Delta, E$  und  $E, \Delta \Gamma B, A$  auf die beschriebene allgemeine Weise überzugehen. Nun messen V. VI, die von  $A^2 E^3$  getanz werden, zusammen 28 ( $18 + 10$ ) vorwärts; also fällt an sie noch VIII *πιανὸς ἐφορμάσῃ*, da nur VIII noch 10, die an 38 ihnen noch fehlende Größe, hat. Da aber seitwärts dieser Dochmius — — —, d. i. 6 Engen weit schreitet, so bleiben von obigen 15 noch 9, die in V. VI zu machen sind. Davon fallen 4 auf den Dochmius VI, der wegen der *Synapheia* mit V zu Anfang keinen Seiten-

schritt hat. Somit bleiben 5 für V, die gemacht werden, indem  $\cup$  hin und her, nach unten und oben,  $= 2$  im ganzen durchgemessen wird; in  $\delta'$  *ἐπι γαίαν*, so daß von γαῖ nur die Hälfte weiter nach oben führt. V ist zu messen  $\cup = \cup$ ,  $\cup \cup = \cup$ ,  $- - - =$ . Als schön tönend ist der *πόντος* gedacht, über den der Eros seinen *πάτος* weit hinaus fliegt, wie aus ihm die Anadyomene auftaucht, aber salzig, bitter. Flüssig ist er, das malen die Kürzen *μυρόν ἐπλ.* Anapästisch betont, reimt *εὐάχχτον* auf *πόντον*. Über den *πόντος* kam Phädra. Die 4 Choreuten,  $\Gamma^2 \Gamma^3, A^2 E^2$ , bilden nun in der Mitte zusammen einen Rhombus. Alles schreitet schräg bei einander vorbei.

VII: *θέλει δ' Ἐρως, ᾧ μαινομένην κραδίᾳ* (1274). Von allen Paaren sind  $E^2 A^3$  noch nicht geschritten. Diesem gebe ich VII. Durch den Liebeszauber bringt Eros von der geraden Bahn ab; so fasse ich denn das erste als  $\cup = \cup$ . Dann wird von dem gesprochen, dessen Herz schon rast, wenn es dem kommenden Ansturm offen ist; so fasse ich *μαινομένην* als *μικτός*,  $= \cup \cup$ , *δάκτυλος κατὰ βαγκεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου*, mit Vorschritt, worauf dann der Anapäst weitausgreifend folgt. Gerade hin auf  $A^2$  schreitet  $E^2$ ,  $A^3$  auf  $E^3$  zu.

VIII: *πιανὸς ἐφορμάσῃ* (1275). Nur dem Paar  $A^2 E^3$ , das V. VI getanzt hat, fehlen noch 10. Noch je 6 Engen seitwärts sollen  $A^2$  und  $E^3$  machen; auch gerade so viel giebt VIII her, wenn es dochmisch gefaßt wird,  $- - -$ . So werden nun die entgegengesetzten Grenzreihen  $\kappa\varsigma$  und  $\eta$  zuerst eingenommen und die Grenzen der Aufstellung am Schluß des 5. St. scharf bezeichnet.  $A^2$  schreitet, *ἐφορμῶν*, dicht um  $E^1$  herum, als wenn er darauf losstürmte.

IX: *χρυσοφαῖς* (1276). Dies Kolon von 6 fällt an  $\Gamma^2 \Gamma^3$ , die damit nach ihren Schlußplätzen im 5. St. gelangen. Durch die Seitenschritte nehmen sie die Mittelchoren der beiden Tänzerstoichen ein, und zwar  $\Gamma^3$  gegenüber  $A^3$ , und  $\Gamma^2$  gegenüber  $E^2$ , wie sich zeigen wird. Zunächst sieht das Auge nur, daß ein Endplatz und Mittelplatz antithetisch in jedem der beiden Stoichen besetzt ist.

Durch die Bewegungen von  $\Gamma^2 \Gamma^3$  und  $A^2 E^2$  ist das Rhomboid, das sie in der Mitte bildeten, aufgelöst und der Raum dort für die ferneren Wege, die  $E^2 A^3$  und  $B^2 \Delta^3, \Delta^2 B^3$  noch zu machen haben, frei geworden.

X: *φύσιν ὁρεσκόων* (1277).  $E^2 A^3$  schritten je 19 in VII und sollen also noch je 19 machen, um die 38 im ganzen zu schreiten. Ihnen fehlen auch noch je 2 Wege. Nun haben nur noch X und XV zusammen 19. Diese 2 Kola fallen also an  $E^2 A^3$ . Mit X schreiten sie in die frei gewordene Mitte hinein. Warum der Dochmius  $\cup \cup \cup$ ,  $= \cup$  zu gliedern ist, wird das Folgende zeigen, von dem diese Gliederung vorausgesetzt wird.

XI. XII: *σκυλάκων πελαγίων θ' ὅσα τε γὰρ τρέφει, | τὰν Ἄλιος αἰδόμενος δέρεται* (1278 f.). Die Halios, entflammt, in Liebesglut, anblickt. Zum Gedanken vgl. Plat. Sympos. 186 A. Es stehen jetzt  $\Gamma^2 \Gamma^3$  auf je 8,  $E^2 A^3$  auf je 5; so sind zwischen  $\Gamma^2$  und  $E^2$ ,  $\Gamma^3$  und  $A^3$  je 2 Reihen. In diese

beiden Zwischenräume treten antithetisch links  $B^2$  und  $\Delta^2$ , auf 7 und 6, rechts  $B^3$  und  $\Delta^3$  auf 6 und 7, nach und von 1 aus gerechnet. Jetzt stehen in einer Art von Kreisbogen  $E^2$  und  $\Delta^2 B^2$  um  $\Gamma^2$ ,  $A^3$  und  $B^3 \Delta^3$  um  $\Gamma^3$ , gedrängt. Auf 8 aber, der zu erreichenden Schlufsreihe des 5. St., stehen schon  $\Gamma^2 A^2$  und  $\Gamma^3 E^3$ , je auf der strophischen und antistrophischen Seite in gerader Linie. In XI (1278) malt der Anapäst *συνάκτων* und der 1. Päon *πελαγίων* (= aufgelöst in  $\hat{\cup}, \cup \cup$  zusammengezogen in  $\cup$ ) das flüssige, auf und ab wogende Element, dann der Dochmius in Synapheia  $\cup \hat{\cup}, \cup \cup$  = das vielgewundene, ihm eng angeschlossene Land. Der linke Fuß schließt im Päon, bei  $\cup$  nachgezogen nach Verlauf der ersten Kürze; dann schreitet zuerst der rechte im Tribrachys  $\cup \hat{\cup}$  weiter. In XII beginnen Anapäste,  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ , und folgt ein 1. Päon, analog wie in XI, nur daß hier 1 Anapäst dem  $\cup \cup \cup$  vorangeht. Die beiden Gruppen der je 4 Choreuten auf 8, 7, 6, 5,  $\iota\delta, \iota\epsilon, \iota\varsigma$ , und 8, 7, 6, 5,  $\kappa, \iota\theta, \iota\eta$ , sind durch die Reihe  $\iota\zeta$  geschieden. Früher standen  $\Gamma^2$  und  $\Gamma^3$  rechts und links von 1 auf je 2; jetzt die genannten Tetraden ober- und unterhalb der Mittelreihe  $\iota\zeta$  um je 1 von ihr ab.

Die beiden folgenden Kola haben 12 und 13 Engen und sind also an  $\Delta^2 B^2$  und  $B^2 \Delta^2$  zu geben, weil nur diesen beiden Paaren noch 12 und 13 fehlen.

XIII: *ἄνδρας τε· συμπάντων δέ* (1280). Das Kolon besteht aus 2 dritten Epitriten, von denen der letztere katalektisch ist. Mit *τε*, dem Abschluß des gesamten Objekts, schreiten  $\Delta^2$  und  $B^2$  auf 1 bei einander vorüber, dann auf der Mittelreihe  $\iota\zeta$  um die beiden Gruppen herum und zuletzt mit *δέ*, hinter  $B^2$  und  $\Delta^2$ , in ihre Schlufsstellen hinein, so daß nun  $B^2 B^2$  und  $\Delta^2 \Delta^2$  dicht hinter einander stehen. Schon bei *τε* ist eine etwas längere innere Zwischenzeit im Kolon durch die Satzgliederung bewirkt; nach *δέ* ist eine durch die Katalexis hervorgehobene Zwischenzeit zwischen den beiden Kolen. Das wiederholte Motiv dieses Zögerns drückt die Furcht vor dem zerstörenden Gott aus. Bei *συνπάντων* weisen die beiden Choreuten mit ausdrucksvollen Gebärden auf alle Choreuten umher hin.

XIV: *βασίληδα τιμάν, Κύπρι* (1281).  $B^2 \Delta^2$  kommen mit der anapäst. Syzygie und dem zusammengezogenen 3. Päon gerade 6 Engen seitwärts auf ihre Schlufsplätze hinter  $E^2$  und  $A^3$  herum. Bei *Κύπρι* schauen sie in die Höhe.

XV: *τῶνδε μόνα κρατύνεις* (1282). Die Orchesis hierzu ist gewaltsam, der Abschluß der Stasimen furchtbar, zu der herannahenden Katastrophe passend. Die beiden Choreuten,  $E^2$  und  $A^3$ , treten zusammen nach  $\iota\zeta$  und treffen dort auf 1, also ganz in der Mitte, auf einander. Da sie die eine *χώρα* beide mit dem linken Fuß betreten, so können sie bei einander vorbei, wenn sie sich etwas zur Seite biegen. Mit *να* fahren sie dann auseinander. Der Nachschritt ist eine energische Basis.

Sämtliche Choreuten wenden sich bei XIV und XV dem Logeion und Theologeion zu. Die Singenden heben die Arme zu Kypris empor.

In der inneren Ordnung gruppieren sich die 5 Choreutenpaare in den Baseis hemiolisch. Es gehören nämlich zusammen  $\Gamma\Gamma$  mit 6, 4. 2 und  $\Delta B$  mit 3. 6, 3,  $AE$  mit 6. 3, 3 gegenüber  $B\Delta$  mit 3. 5, 4 und  $EA$  mit 5. 3, 4 Baseis. Für die Engenzahl bietet sich auch eine hemiolische Gliederung dar, etwas anders: Es beginnen  $B\Delta$ ,  $\Delta B$  mit 8. 9 und  $\Gamma\Gamma$ ,  $AE$ ,  $EA$  mit 18. 18, 19. Daran schliessen sich dann dort 17. 17 und 13. 12, hier antithetisch 14. 6 und 10. 10, 8. 11, nämlich  $14. 6 = 10 + 4. 10 \div 4$ , und  $10. 10 = 10. 10 \div 0$ ,  $8. 11 = 10 \div 2. 10 + 1$  (entsprechend den 18. 19).

---

### 13. Artemis und Theseus. V. 1283—1341.

Der Chor richtete, namentlich im 5. Stasimon, Wort und Gebärde so an Kypris mit Eros, daß diese sich nicht auf der einen Seite, sondern in der Mitte befinden mußten. Es genügt dafür also nicht die Bildsäule auf 8 δ hinter α. Ich nehme daher eine bildliche Darstellung in der Mitte oben an. Dort lag *ὅπερ τὴν σκηνήν*, über dem *λογεῖον*, *ἐν ὄψει*, in der Höhe schlechthin, das *θεολογεῖον*. Denn bei *σκηνήν* kann nicht ans Gebäude gedacht werden, weil dann die Götterbühne über dem Gebäudedach hätte liegen müssen; ein solches nämlich muß doch, nach Analogie des Theaters zu Aspendos, auch wohl in der ersten Zeit des 3 stöckigen Baus angenommen werden, wegen des Schutzes für die Dekorationen, namentlich des obern Teils der Skenenfront. Wiederum aber konnte es nicht vor der Front so weit, wie das Logeion unten, vorspringen, weil ja Verkehr zwischen beiden Logeien stattfand. Es lag also ein wenig vor der Front, bis an die Front heran, ins Gebäude zurückreichend, über den 3 Stockwerken. In der Mitte der Frontwand, dicht unter ihm, stelle ich mir eine Dekoration vor, sichtbar unter dem Logeion, in unsern Stück Kypris mit Eros.

Wie nun kaum die letzten Worte *μόνα κρατύνεις* verhallt sind, da erscheint unerwartet Artemis in der Höhe und ruft *ὅ* u. s. w. *κέλομαι*. Nein, nicht *μόνα* herrscht Kypris; jetzt beginne ich, Artemis, meine Macht zu zeigen. Der Effekt ist groß, wohlberechnet.

Theseus war nach 1089 in den Palast, seine *δορυφορήματα* in die *εἰρηκή*, Hippolyt nach 1101 in die Fremde gegangen; Theseus 1156 allein war wieder aus dem Palast gekommen, nachdem der Chor, der allein geblieben war, das 4. Stasimon vorgetragen hatte. Phädra ist bei offener Thür sichtbar. Theseus führt auf 1 α das Gespräch mit dem von der Seite der Fremde gekommen Boten; aber da stehend, erwartet er den Hippolyt aus der Fremde, 1265. Ebenda hört er auch das 5. Stasimon an.

Artemis, vom Publikum gleich von Anfang gehört und gesehen, von Theseus zuerst nur gehört, dann auch gesehen, ist zwar *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* im Sinn dieses Worts, und ein *dignus vindice modus* ist vorhanden; doch vor allem ist sie mitspielende Person im Stück, in welchem Göttinnen und Menschen 2 Welten spielen, die Menschen in der Hand von jenen. Das ist nicht anders als im Homer.

Die *μηχανή* (siehe Lohde 'Die Skene der Alten', 1860, S. 14 ff.; A. Müller 'Gr. B.-A.' S. 152 ff.; O. Crusius im Philologus 1889 S. 697 ff.) zeigt, Poll. IV 128. 129, Götter und Heroen, *τοὺς ἐν ἄλῃ*, und liegt *κατὰ*

τὴν ἀριστερὰν παράδον, auf der Seite der Fremde, 126. 127; ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος, wie ἐν ὕψει das θεολογεῖον, über die σκηνή hin. Nach dem Obigen heißt das nicht: über das Gebäude hin. Wenn nun über dem θεολογεῖον nicht freier Himmel war, so wird Dekoration, Malerei diesen, den Olymp über dem Boden des θεολογεῖον und im Hintergrunde dargestellt haben. Diese ideale Vorstellung paßt auch um deswillen besser als offener Himmel, weil die Scenerie dann verschiedenartig je nach Bedürfnis gemacht werden konnte. Das Dach ist, wie in Aspendos, nach vorn vor der Front heraufsteigend zu denken. Es beförderte etwas auch die Resonanz, ohne freilich deshalb errichtet zu sein. Nach der linken Periakte hin lag die μηχανή, also an den Enden der Frontwand; in der Mitte des θεολογεῖον.

Es gab auch noch auf der andern Seite eine μηχανή, die jedoch nicht katexochen so hieß. A. Müller a. O. S. 154 ff.; Boettiger 'Deus ex machina' Opusc. 356 ff.: *non tantum in sinistra, sed etiam in dextra versura, seu scenae latere, eiusmodi machinam conspectam fuisse*, p. 359 *in remotissima scenae parte*. Vgl. Plat. Cratylus 425 D ὥσπερ οἱ τραγῳδοποιοὶ, ἐπειδὴ τι ἀπορῶσιν, ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἰρόντες.

Mit der Maschine bei der rechten Parodos steigt Trygaios (Aristoph. Friede 71) aus seinem Hofraum auf der Heimatseite auf, in lächerlicher Nachahmung.

Von der μηχανή katexochen ist der Name ἑώρημα überliefert. Stephanus s. v. sagt über dies Wort: *Id quod in sublime evehitur, vel etiam Ipsa elevatio, et in altum evectio*. Doch entscheidet gegen diese beiden Deutungen das ἐν αὐτῇ bei Suidas, wo es heißt: μετέωρος δὲ αἴρεται (ὁ Βελλεροφόντης) ἐπὶ μηχανῆς. τοῦτο δὲ καλεῖται ἑώρημα. ἐν αὐτῇ δὲ κατῆγον τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἐν ἀέρι ποιοῦντας. Zwar folgt dort gleich Ἐώρησις. κρέμασις. Καὶ Ἐώρημα, ὁμοίως. Doch kann, wie eben bemerkt, τοῦτο nicht auf ein gedachtes αἰρεσθαι gehen, sondern muß auf μηχανή gehen und dem ἑώρημα assimiliert sein, weil sodann ἐν αὐτῇ folgt, was über τοῦτο — ἑώρημα auf μηχανῆς zurückgreift. Immerhin freilich bleibt es eine starke Metonymie, ἑώρημα, eigentlich das Gewirkte, nicht = αἰρεσθαι oder = ἑώρησις, d. i. αἶρειν, also nicht = dem Gewirktwerden oder Wirken, sondern = der bewirkten Ursache, d. i. dem Mittel, der μηχανή, aufzufassen.

Über den Ausdruck κράδη in der Komödie vgl. Lohde 'Die Skene der Alten', 1860, S. 15. 16. A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.' S. 155. O. Crusius a. a. O.

Nach Theocr. X 45 Schol. war τὸ τῆς σκῆς ξύλον εὐθραυστον, ἀσθενὲς καὶ ἀδύνατον, und ähnlich, wenn auch nicht so stark, drücken sich sonst alte Schriftsteller aus. Es enthält viel Saft, Plut. Quaest. conviv. VI 10: τὸ φυτόν ἀπάντων ὀπωδέστατον, ὥστε καὶ τὸ σῦκον αὐτὸ καὶ τὸ ξύλον καὶ τὸ ἔρνος ἀναπληθῆσθαι. Nach Okens 'Allg. Naturgeschichte' III 3, 1558. 1559 wird der Baum 20—30' hoch, mit krummen und schlaffen Ästen, voll weißer Milch, bei uns in Gärten 2 Mann hoch, und ist das Holz sah und elastisch. Nach Neumann und Partsch 'Physikal. Geogr. von Griechenland' S. 424. 425 widersteht sein Holz der Verwesung gut und ward deshalb

wie des Ölbaumes zur Anfertigung von Götterbildern verwendet (Blümner 'Technologie der Alten' II S. 269). Horat. Sat. I 8, 1: *Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum*. Die Angaben lassen sich ja wohl vereinigen.

Vielleicht verwandte man Feigenholz, auch als billiges, wohl auch, und nicht bloß ausnahmsweise, bei Götterbildern, im Theater, und so vielleicht auch wohl bei der *μηχανή*, wenn auch nicht gerade immer, namentlich nicht, wenn in einem Stück schwerere Lasten vorkamen, die aber doch nicht so schwer waren, daß man die Periakte gebrauchen mußte. Es könnte ja auch gewöhnlich nur der Ausleger des Krans, einmal aber auch die *ἀγκυρὶς* aus Feigenholz gemacht worden sein. Zur Größe vgl. Empedocl. ap. Tzetz. Hist. 13, 81 (in Steph. v. κλάδος): *Ὁὐ μὲν ἀπαιτὸν νότων γε δύο κλάδοι ἀΐσσουν*. Alkaios bei Athen. XV 695 b (Aristoph. Lys. 632): *Ἐν μύρτου κλαδί τὸ ξίφος φορῶ, ὥσπερ Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων*. Die Ähnlichkeit des unter der Last schwankenden Auslegers und der Rollen des Flaschenzuges mit einem Feigenast und Feigen könnte den Komiker beeinflusst haben, dessen Form in einer Komödie nachgeahmt gewesen wäre; es könnte vielleicht auch nicht so gewesen sein, die Komiker aber gespottet haben, es sei wirklich Feigenholz genommen worden, oder die *ἀγκυρὶς* sei in bildlichem Sinn *σπῆλη* gewesen. Man könnte bei der geringeren Ausstattung, die in der Komödie erfordert wurde, in ihr eher, als in der Tragödie, Feigenholz genommen haben; es kam wohl auch eben vor, daß nur in jener, und nicht auch in dieser, bei einem Wettkampf die *μηχανή* zur Verwendung kam.

Wie dem nun auch gewesen sein mag, jedenfalls darf man doch wohl das über die Einrichtung der *κράδη* Gesagte auch auf die der tragischen *μηχανή*, der *μηχανή* überhaupt beziehen. Man könnte sie in unserer Stelle etwa so vorstellen. Ich sage 'in unserer Stelle', weil hier Artemis nicht in einem Bogen, sondern nur geradlinig bewegt wird.

Am Ende des Balkens der tragischen *μηχανή* ist ein Tau zu denken. Poll. IV 131: *αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κάλως, οἱ κατήρτηνται ἐξ ὕψους ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἄερος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρως ἢ θεοῦς*. Es lief über ein Rad, *τροχόν*, Aristoph. Daedal. *Ὁ μηχανοποιός, ὁπότε βούλει τὸν τροχόν | εἶαν ἀνεκάς, λέγε· χαῖρε, φέγγος ἡλλου* (Poet. scen. Graec. ed. Dindorf V, *Ἀποσπ.* 234 = Bekk II 273). Es trug den Schauspieler vermittelt einer *ἀγκυρὶς* an *ζωστήρσι* καὶ *ταινίαις*, Plutarch. ed. Dübner (Paris, Didot) Vol. V, 1855, p. 171. 172 (dort übersetzt: *ferrum instar ancorae*). Zu *ζωστήρσι* καὶ *ταινίαις* *κατειλημμένοι*, *comprehensi*, vgl. Odyss. 9, 433 *τοῦ κατὰ νῶτα λαβών*. Die Bewegung geschah mittels Flasche und Winde (Vitruv X 2), so daß man die Last in gleichmäßigem Tempo bewegen konnte. Daher konnte der Schauspieler dazu im Takte singen, vgl. Schol. Aesch. Prom. 128: *ταῦτα* (es handelt sich von Taktmäßigem) *δέ φασὶ διὰ μηχανῆς ἀεροδονοῦνται*, die Okeaniden, Geppert 'Die altgr. B.' 180. 181. Wenn er hinunter gelangt war und auf der Bühne schreiten sollte, so mochte er die *ἀγκυρὶς* hinten leicht aus Ohr oder Ring ziehen; wenn er wieder hinauf schweben sollte, mochte er sie wieder hineinstecken.

Über die Lage der beiden Maschinen äußert sich näher Schol. Lucian.

Philops. zu III 211 Jacobitz: ὅπερ τὰς παρ' ἐνότερα τῆς μέσης τοῦ θεάτρου θύρας, αὐταὶ δὲ πρὸς τὴν εὐθεΐαν τοῦ θεάτρου πλευρὰν ἀνεφύγεσαν [Jacobitz IV 226 oben], also nicht nach vorspringenden Seitenwänden, sondern nach der Front hin. Dann folgt ein Wortspiel mit μηχανή: μηχανῶν δὲ δύο μετεωριζομένων ἢ ἐξ ἀριστερῶν θεοῦ καὶ ἡρώας ἐνεφάνιζε παρενθύς (anfangs; vgl. Suidas v. ἀρχήν, τὰ πρῶτα, παρενθύ. Später erschienen auch andere mit der μηχανή), ὥσπερ λύειν φέροντας τῶν ἀμυγῶν.

Nach der linken Parodos hin lag die Maschine. Der Standpunkt bei dieser Angabe ist vor der Σκηνή und zwar in der Mitte, und mit Grund; denn von und nach den οἰκλαὶ kamen und gingen die mit der Maschine Bewegten.

Die Maschinen lagen über die Nebenthüren hin. Diese bedeuten, sind οἰκλαὶ und reichen nach meiner Hypothese je von 21 bis 33. Ich denke mir in dem Dekorationsraum von 3 Spithamen Tiefe dicke Balkenköpfe, etwa 3, auf 21, 27, 33 aus der Frontwand hervorragend, und darüber eine Balkenbahn von 13 Länge und etwa fast 3 Breite quer gelegt, worauf ein Wagen hin und her fahren kann. Auf diesem ruht ein Kran, der imstande ist, sowohl sich um einen Mittelpunkt und so einen Kranarm in die Runde zu drehen, als auch in einer Richtung nach vorn den Arm dauernd zu richten und in beider Weise zu heben und zu senken. So läßt sich eine mit Tau daran hängende Last sowohl gerade in rechtem wie in schrägem Winkel als auch in die Runde und dabei auf und ab bewegen. Vgl. auch Lohde S. 14 ff.

Die Art dieser Bewegungen wird noch etwas näher durch folgende Stellen angedeutet. Plutarch. de esu carniū I 7: ὥσπερ ναῦν ἐν χειμῶνι ναύκληρος (κινεῖ), ἢ μηχανὴν αἰρεῖ ποιητικὸς ἀνὴρ ἐν θεάτρῳ σκηνῆς περιφερομένης. Lucian. de mercede conductis c. I ἐπὶ πᾶσι δὲ τοῖς Διοσκούροις ἐπιφαινομένους — οἰκεῖν γὰρ τῆς τοιαύτης τραγῳδίας οὐτοί γε — ἢ τιν' ἄλλον ἐκ μηχανῆς θεὸν ἐπὶ τῷ καρχησίῳ καθεζόμενον ἢ πρὸς τοῖς πηδαλίοις ἐσιῶτα [Jacobitz I 403], Schol. καρχήσιος τὸ ἄκρον τοῦ ἱστοῦ [Jacobitz IV 110]. Der Ausdruck περιφερομένης erinnert an den Namen περιλακτός. Daß nun noch ein anderer Teil der Dekoration, als die Periakte, etwa ein über dieser gelegener, umgedreht wurde, davon ist sonst nichts bekannt. Es kann aber hier bei σκηνῆς doch nicht an die Periakte gedacht werden; denn es ist nicht anzunehmen, daß, wenn jemand mit der Maschine kam oder sich entfernte, jedesmal die durch die Periakte dargestellte Fremde sich veränderte. Auf einen jedesmaligen inneren Zusammenhang aber zwischen dem αἰρεῖν der μηχανή und dem περιφέρεισθαι der σκηνή weist die Parallele von ἐν χειμῶνι und ἐν θεάτρῳ σκηνῆς περιφερομένης. Wie das Meer sich bewegt, so wird im Theater die σκηνή herumbewegt. Es ist vorzustellen, daß die Maschine und der Kranarm hinter einer Dekoration oben verborgen sind, welche sich rund und fort bewegt, wenn der Arm sich rund bewegen soll. Dies geschah vor der ganzen Stelle in der Front, wo die Maschine lag, und auch wenn sie den Arm über die Periakte hin bewegte. Stellvertretend fungierte diese auch, wenn die Gegenstände zu schwer für



den Kranarm waren; denn dieser war aus Holz. Pollux nämlich sagt IV 126: αἱ περιεκτοί, ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος καὶ θεοὺς τε θαλαττίους ἐπάγει, καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἄδυναται. Unmöglich kann nun ἡ ἑτέρα Subjekt zu ἐπάγει πάνθ' ὅσα ἡ μηχανὴ φέρειν ἄδυναται sein; denn ἡ ἑτέρα liegt auf der Seite der Heimat, ἡ μηχανὴ aber auf der der Fremde. Es ist also aus ἡ δεξιὰ und ἡ ἑτέρα das abstrakte περιεκτός zu entnehmen und zu erklären, daß die Periekte τε—καὶ, im Prädikat analog dem vorhergehenden μὲν—δέ im Subjekt, die Meeresgötter links unten herbeiführt und alles, was, zu lastend, die Maschine zu tragen unvermögend ist, rechts oben herbeiführt. Im ersteren Fall ruhen wohl die Meeresgötter auf einer am Fuß der Periekte für sie befestigten Bretterunterlage, im letzteren ist die Periekte, oben mit Brettern gedeckt, im Fall des Bedürfnisses auch über ihren Rand hinaus, ein Boden für die ἐπαχθέστερα ὄντα. Der Zapfen, worum sie sich dreht, reicht nicht unnötigerweise bis in die Balkenlage übers dritte Stockwerk, sondern geht in einem Zapfenloch eines Balkens, der aus der Mauer über der Periekte herausragt. Der Gott nun sitzt entweder ἐπὶ τῷ καρχησῶ, auf dem Top des emporstehenden mastbaumähnlichen Kranständers, auf den ihn die Maschine hebt und durch dessen Senkung nach außen sie ihn dann hinab und zugleich vorwärts hinaus bewegt — man mag sich den Ständer etwa 13 Spithamen hoch denken —, oder er steht πρὸς τοῖς πηδαλίοις, woraus wohl zu entnehmen ist, [kleine Lücke].

Artemis erscheint nun auf der Seite der Fremde, im Gegensatz zu Kypris; also mit der μηχανὴ katexochen bei der linken Parodos.

Zu beachten ist nun in ihren Worten der Gegensatz der Anapäste und Jamben. Mit jenen kommt sie herab, mit diesen schreitet sie auf dem Logeion.

Mit δὲ τὸν εὐπατρίδαν bewegt sie sich auf 40 von α bis η, von der Dekorationsfront her, mit Αἰγέως κέλομαι auf η in gerader Linie von 40 nach 32, wo sie stehen bleibt und ruft: παῖδ' ἐπακοῦσαι· Ἀητοῦς δὲ κόρη σ' Ἀρτεμις αὐδῶ (V. 1285). Dann schwebt sie auf 32 η herab, mit den taktmäßig gesungenen Anapästen, und zwar zunächst bis ἀφανῇ (1288): Θησεῦ, τί τάλας τοῖσδε συνήδει, | παῖδ' οὐχ ὅσῳς σὸν ἀποκτείνας, | ψευδέσι μύθοις ἄλογον πεισθεῖς | ἀφανῇ (3 × 16) + 4, zusammen 52 = 4 × 13. Der Scholiast erklärt: εἰργάσω ἀφανῶς καὶ ἀνελέγκτως, πεισθεῖς τοῖς ψευδέσι λόγοις τῆς σῆς γυναικός, καὶ τοῦτο ποιήσας φανεράν ἔσχες βλάβην. Dies letzte nun ist in einem eigenen kleinen Satz von 12 Zeiten ausgedrückt, φανεράν δ' ἔσχεθες ἔτην (1289). Gerade so viel Engen sind es von 32 bis 20. Dies sind 2 oft in bezeichnender Weise gebrauchte Reihen. Ich lasse Artemis deshalb, in gerader Linie auf gleicher Höhe von 32 bis 20 auf η bewegt, dies singen; indem sich der Wagen auf dem Balkenlager den Kran entlang bewegt, ohne daß dieser seine Richtung ändert. Auf 20 η hält sie wieder an und spricht zu Theseus hier alle folgenden Anapäste. Zunächst 1290 ff.: πῶς δ' οὐχ ὑπὸ γῆς τάρταρα κρύπτεις | δέμας αἰσχυνθεῖς, | ἢ πτηνὸς ἄνω μεταβάς βίοντο | πῆματος ἔξω πόδα τοῦδ' ἀνέχεις; indem sie nach unten und

oben weist. Zu ἀνέχεις vgl. Pollux IV 131: ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἄερος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρας ἢ θεούς. Der Gegensatz in diesen 2 und 2 Kolen kommt zum Ausdruck, indem sie die beiden ersten im Herabschweben singt, dann aber Halt macht, πόδα ἀνέχει. Dies setzt sie dann fort; sie bleibt außerhalb des Logeionbodens, indem sie ὡς ἐν γ' ἀγαθοῖς ἀνδράσιν οὐ σοι κτητὸν βίотου μέρος so über demselben singt und endlich schließend mit εἶσιν ihn berührt. So ist sie  $52 + 24 + 3 = 79$  herabgekommen, also aus einer Stellung, die 80 Engen über dem Boden ist. Diese Stellung ist außerhalb des Raums, in den sie erscheinend hinabschwebt. Die 79 entsprechen den 79 der Logeionlänge von 1 nach jeder Seite. In der Höhenrichtung möchte ich mir sie den τριωρόφους οἰκοδομήμασι analog gegliedert denken, indem die  $52 = 2 \times 26$  den beiden obern Stockwerken, die  $27 = 24 + 3$  dem unteren, wenn man die Wandhöhe über der 3 hohen Treppe in jeder Thür = 24 annimmt, entsprechen. Zuerst kommt dann Artemis die beiden oberen Stockwerke in einem Male, dann das untere mit einem Absatz in der Bewegung herab.

Es folgen die jambischen Trimeter der Artemis. Der erste: ἄκουε, Ἐρσεῦ, σῶν κακῶν κατὰστασιν, hat 19 Zeiten und führte gerade von 20 bis 1. Hier spricht sie dann das Folgende bis ἐπεισέ σε, gerade vor Theseus stehend, mit Gebärden nach ihm, Phädra und Aphrodite hin.

Theseus weicht endlich mit οἶμοι, erschrocken und ergriffen, vor dem Dräuen und den strafenden Worten der Göttin von dem Posten zurück, wo er seinen Sohn erwartete, um ihn zu überführen und strafend anzureden. Sieht er die Göttin? In Sophokl. Aj. 14 ff. heisst es: ὦ φθέγγμ' Ἀθάνας, φιλιτάτης ἐμὸν θεῶν, | ὡς εὐμαθὲς σου, καὶ ἄποπτος ἧς ὄμωας, | φῶνῃμ' αἰούῃα καὶ ξυναρπάξω φρενὶ | χαλκοστίμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς. Schol.: Τῆς δὲ φωνῆς μόνῃς αἰσθάνεται, ὡς ἐθαδὸς αὐτῷ οὐσῆς· ἔστι μέντοι ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἡ Ἀθηνᾶ· δεῖ γὰρ τοῦτο χαρίζεσθαι τῷ θεατῇ. Vgl. Geppert 'Altgr. B.' S. 182 ff. So hört nachher Hippolyt die Artemis, sieht sie jedoch nicht. Hier aber bei Theseus ist von einem solchen Gar-nicht-sehen nichts gesagt. Doch scheint dabei ein Unterschied zu sein. Während der Anapäste, denke ich, schwebt Artemis, ungesehen von Theseus, der bangend die immer näher kommende laute Stimme hört, in einer hinten und seitwärts offenen, vorn verhüllenden Wolke herab. Daraus tritt sie, auf dem Logeionboden angelangt, hervor indem die Wolke sich teilt, nachdem sie, noch darin, sich hinten die ἀγκυρὶς ausgehakt hat, und schreitet nun in voller, ihm sichtbarer Hoheit auf ihn zu, um in offener Wirklichkeit ihm die prosaische Wahrheit in den folgenden Trimetern zu verkünden. Ihre Gebärden richten sich nach ihm selbst und der in offener Thür sichtbaren Leiche der Phädra.

Erschrocken weicht Theseus von der Seite fort, wo Kypris steht, von 1 a nach 5 α.

Artemis verweilt fest auf ihrem Platz, wie einen Richterspruch verkündend, nur daß sie sich zu Theseus nunmehr nach 5 α hinwendet; den sie nun noch schärfer behandelt.

Mit δέσποιν' ὀλοῖμαν weicht er noch weiter von der Kypris und Phädra

zurück, auch erschreckt, von der Artemis, doch von dieser nicht auch mit dem Seitenschritt nach 7 γ. Er kommt so bis 14 γ. Vor dem 1. Kommos, 352, wick Phädra, als sie von der Amme die Worte *Ἰππόλυτον αὐδοῖς* hörte, erschrocken nach 14 κ auf der antistrophischen Seite zurück.

Das Folgende bis *ἐξόλλυμεν* 1341 spricht Artemis dann wieder von 1 aus. Bei *Κύπρις* u. s. w. 1327 zeigt sie nach der Bildsäule der Kypris.

Da jetzt der Chor Hippolyts Auftreten verkündigt, so ist es zweckmäßig, nicht durch das Verweilen der Artemis auf dem Logeion die Aufmerksamkeit zu teilen und von Hippolyt abzulenken. Artemis schreitet daher nach der antistrophischen Seite fort, wo sie nachher noch mit Hippolyt, ihm unsichtbar, sprechen soll.

In der Zeitschrift 'Die Gegenwart' 1888, No. 42, S. 248, sagt Carus Sterne in einem Aufsatz 'Die Entwicklungsgeschichte der Engelsgestalt': „Wie die Gottheiten sich von einem Orte zum anderen bewegen mögen, das hielt der Grieche für eine müßige Frage: man konnte sich ja ihren Leib so ätherisch denken, daß sie in unserer Atmosphäre leicht dahinschweben, und Heliodor sagt, man habe es als Unterscheidungsmittel der sonst völlig gleich gebildeten Götter und Menschen betrachtet, daß erstere selbst bei der Fortbewegung über den Boden keine Schreitbewegungen machen sollten.“ Bei der Darstellung des Gottes durch einen Schauspieler ist aber an wirkliche Schrittbewegungen auf dem Boden zu denken, wenn man ihn nicht an Stricken über diesen hin schweben lassen will. Das ist schwer in Gedanken auszuführen. Und wie sollte das gemacht sein, wenn es sich um weite, nicht um kurze Wege auf dem Logeion und der Parodos handelte? Vielleicht erinnert sich auch wohl der eine und andere, daß es ihm bei wachen Sinnen im Gehen einmal vorkam, als schwebte er dahin.

#### 14. Die Anapästē vor dem Klagetanz Hippolyts. V. 1342—1346.

καὶ μὴν ὁ τάλας	ὅδε δὴ στείλει,	16	1 A. 2 B
σάρκα νεαρὰς	ξανθὸν τε κᾶρα	16	1 Δ. 2 E
διαλυμανθεῖς.		8	ABΔE
ὦ πόνος οἴκων,	οἶον ἐκράνθη	16	1 AB. 2 ΔE
δίδυμον μελάθροισ		8	ABΔE
πένθος θεόθεν καταληπτόν.		13	Γ
		77	

Der Mittelstoichos sieht den Unglücklichen von der Fremde her kommen, vom Publikum noch nicht gesehen.

Nach der Reihe schreiten ihm die 4 Nebenchoreuten auf *κε* entgegen, A mit *καὶ μὴν ὁ τάλας*, B mit *ὅδε δὴ στείλει* (er kommt herauf zum Königspalast, der höher liegt), dann Δ mit *σάρκα νεαρὰς*, E mit *ξανθὸν τε κᾶρα*. Und darauf kehren alle 4 zugleich, ABΔE, erschreckt von dem Anblick des *τάλας*, mit *διαλυμανθεῖς* auf ihre Ausgangsstellen zurück.

Hierauf richten dieselben 4 Choreuten ihre Klage an das ganze Haus, in gesteigerter Form, eine Doppelklage. Es schreiten AB mit *ὦ πόνος οἴκων*, ΔE mit *οἶον ἐκράνθη* auf den Palast zu; und darauf kehren wieder alle 4 zugleich mit *δίδυμον μελάθροισ* auf ihre Ausgangsstellen zurück.

Es allitterieren *διαλυμανθεῖς* und *δίδυμον μελάθροισ*, indem die beiden Anfangssilben ganz übereinstimmen, *δι* und *δι*. Dies führt darauf, auch *ὁ τάλας* und *ὅδε δὴ*; *οἴκων* und *οἶον*; — *καὶ μὴν στείλει*, *σάρκα κᾶρα* (letzteres etwas ungenau gestellt); *ὦ πόνος ἐκράνθη*, *πένθος θεόθεν καταληπτόν* nicht für zufällig zu halten.

Den Parömiakus schreitet der Koryphäus. Er kommt damit nach *ιδ*, der Reihe von E<sup>2</sup>. Es ist sein letztes Wort, indem er nur noch das Schluskolon des ganzen Dramas redet.

Artemis schreitet während dieser Anapästē des Mittelstoichos nach der andern Seite übers Logeion fort, um während des Klagetanzes in der Ferne zu sein, bis sich dieser ihr naht. Mit den 77 Engen desselben kommt sie zugleich nach 78 auf der Seite der Heimat. Hippolyt kommt gleich mit den 78 bis *σφάκελος* nach 1 und ruht auf diesem seinem letzten Lebenswege auf der *χώρα* mit den Worten *σχές, ἀπειρηκὸς σῶμ' ἀναπαύσω* aus, wo seine Schutzgöttin soeben ihre Schutzrede für ihn hielt.

Artemis steht dann auf 78, hinter einem dünnen, helldurchsichtigen Tuch, welches eine *ὀμύχλη* vorstellt, *ἀέρα ἑσσαμένη*, vgl. Geppert 'Altgr. B.' S. 185.

## 15. Der Klagetanz Hippolyts. V. 1347—1388.

αἰαὶ αἰαὶ·

δόστανος ἐγὼ, πατρός ἐξ ἀδίκου

χρησμοῖς ἀδίκους διελυμάνθην.

ἀπόλωλα τάλας, οἶμοι μοι. (1350)

διὰ μου κεφαλᾶς ᾄσσουσ' ὁδύναι,

κατὰ δ' ἐγκέφαλον πηδᾷ σφάκελος.

(σῆς, ἀπειρηκὸς σῶμ' ἀναπαύσω.)\*

ἔξ·

ὦ σιγγὸν ὄχημ' ἔπκειον, ἐμῆς (1355)

βόσκημα χειρός,

διὰ μ' ἐφθειρας, κατὰ δ' ἔκτεινας.

φεῖθ φεῖθ· (πρὸς θεῶν, ἀτρέμας, θμῶες,

χρὸς ἐλκῶδους ἄπτεσθε χειροῖν.

τίς ἐφέστηκ' ἐνδέξια πλευροῖς;) (1360)

πρόσφορά μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἔλκετε

τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρατον

πατρός ἀμπλακίαις. (Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὄρῃς;

ὅδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ,

ὅδ' ὁ σωφροσύνη πάντας ὑπερέχων) (1365)

προὔπτον ἐς Ἄιδαν στείχω κατὰ γᾶς

ὀλέσας βίοντον·

μῶχθους δ' ἄλλως τῆς εὐσεβίας

εἰς ἀνθρώπους ἐκόννησα.

I αἰαὶ αἰαὶ· (1370)

II (καὶ νῦν ὁδύνα μ' ὁδύνα βαίνει.)

III μέθετέ με τάλανα·

IV (καὶ μοι Θάνατος Παιῖν ἐλθοι.)

V προσαπὸλλντέ μ' ἄλλντε τὸν δυσδαίμον' —

VI ἀμφιτόμον λόγχας ἔραμαι (1375)

VII (διαμοιρᾶσαι, διὰ τ' εὐνᾶσαι)

VIII τὸν ἐμὸν βίοντον.

IX ὦ πατρός ἐμοῦ δόστανος ἀρὰ

X μαιφόνων τε σιγγόνων,

XI παλαιῶν προγεννητόρων· (1380)

XII ἐξορίζεται κακὸν οὐδὲ μέλλει,

XIII ἐμολέ τ' ἐπ' ἐμὲ

XIV τί ποτε τὸν οὐδὲν ὄντ' ἐπαίτιον κακῶν;

XV ἰὼ μοί μοι·

XVI τί φῶ; πῶς ἀπαλλάξω βιοτὴν (1385)

XVII ἐμὴν τοῦδ' ἀναλγήτου πάθους;

XVIII εἶδε με κοιμῶσαι τὸν δυσδαίμον' —

XIX Ἄιδου μέλαινα νύκτερός τ' ἀνάγκη.

I — — —

II

III ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

IV

V ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

VI ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

VII

VIII ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

IX ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

X

XI ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

XII ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

XIII ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

XIV ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

XV — — —

XVI ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

XVII ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

XVIII ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

XIX ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

συζυγία ἀναπαιστική

τετραποδιά „

δόχμιος

τετραποδία ἀναπαιστική

„

„ „ ὑπερκατάληκτος

„ „ ἀκέφαλος (Diomed. K. 500, 5 sqq.)

„

διποδία „ mit τελευταία βραχεῖα

τετραποδία

δίμετρον λαμβικόν

βακχεῖος, δόχμιος

κρητικὸς μικτός, δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τρο-

[χαίου, βακχεῖος

συζυγία λαμβική

τρίμετρον λαμβικόν

συζυγία ἀναπαιστική

δόχμιος, συζ. ἀναπ.

βακχεῖος, βακχεῖος, κρητικὸς

δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, δάκτυλος

[κατ' ἱαμβὸν, παλιμβάκχεος

τετραποδία ἱαμβική, βακχεῖος.

\* Anmerkung. Das in Klammern Eingeschlossene wird von H. im Stehen gesprochen.

Hippolyt kommt von der Seite der Fremde herein, von einem Diener geführt, der ihn leitet, also etwas vor ihm voraus ist; vgl. 1353 das *σχές*, *ἀπειρηκός σῶμ' ἀναπαύσω*. Und zwar geht er links; sonst würde Hippolyt nicht 1360 sagen: *τίς ἐφέστηκ' ἐνδέξια πλευροῖς*;

Er kommt durch eine Nebenthür für Fußgänger an der Seite herein, auf β. Dort erblickt er seinen Vater, wenn er nämlich noch so weit sehen kann; sonst übermannt ihn ohnehin das Gefühl, nachdem er wieder eingetreten ist, wo er in die Verbannung hinaus ging. So schreitet er tief ergriffen mit *αλαῖ* in langgedehnten Schmerzeslauten, — — —, vor der mittleren weiten Thüröffnung vortüber oder, falls diese geschlossen ist, an der Thorwand entlang und steht auf ι still.

Hierauf wendet er sich dem Logeion zu; mit ihm der stützende Diener. Er schreitet dann 5 Kola und ruht darauf aus, bei *σχές*, *ἀπειρηκός σῶμ' ἀναπαύσω*. Sie messen zusammen 16, 16, 14, 16, 16 = 78 = 6 × 13. Passend ist es, daß dies an der Stelle geschieht, wo Artemis vorher ihre strafenden, aufklärenden Worte zu Theseus sprach, auf 1 ι. Es ist auch die Mitte des ganzen Schauspielertraums; wie dies die Wege des Jägerchors von der Parodos der Heimat her, 71 bis 8, zusammen = 79, die Zahl der Engen, welche Artemis während des Chors *καὶ μὴν ὁ τάλας* dorthin schritt, 79, und die jetzt zu entwickelnde Symmetrie der Wege in der Exodos von hier an bestätigen und andeuten.

Die 5 Kola *δύστανος ἐγώ, πατὴρ ἐξ ἀδίκου | χρησιμοῖς ἀδίκους διελυμάνθην. | ἀπόλωλα τάλας, οἶμοι μοι. | διὰ μου κεφαλᾷς ἥσσουσ' ὀδύνας, | κατὰ δ' ἐγκέφαλον πηδᾷ σφάκελος* (1348 ff.) sind in 3 und 2 gegliedert, indem in 3 Hippolyt, in 2 ein Abstraktum, *ὀδύνας* und *σφάκελος*, das Subjekt ist. Die 3 aber bestehen wieder aus 2 akatalektischen Tetrapodien mit dem Subjekt von *διελυμάνθην* und 1 Parömiakus mit dem Subjekt von *ἀπόλωλα*. Mit *διελυμάνθην* kommt er bis an die Grenze des Logeions, nach 47, mit *μοι* bis auf 33, den Anfang der Wohnung. Gerade bis auf 33 gelangte auch Hippolyt im Jägerchor.

Mit ξ ξ entfernt er sich dann von dem auf 14 γ ganz geschlagen dastehenden Vater und von der Leiche der Phädra, ohne Seitenschritt, da das anapästische Maß im ganzen noch fort dauert, in einer Monopodie, von ι nach ιδ. Zu der Länge von ξ ξ vgl. Rolsbach und Westphal<sup>8</sup> III 2, S. 119. 753 zu Arist. Av. 237.

Das Folgende schreitet er dann auf der Reihe ιδ nach der Seite der *εἰρκτή*, wo die Stallung zu denken ist, *ὦ στυγνὸν ὄχημ' ἔππειον, ἐμῆς | βόσκημα χερός*, und mit *χερός* bis 25, vor die Thür der *εἰρκτή*, worin er das Gespann mit eigener Hand fütterte.

Nun aber gedenkt er an den Gegensatz, wie es ihn auf dem Weg der Fremde zu Grunde richtete und tötete, *διὰ μ' ἐφθειρας, κατὰ δ' ἔκτεινας*, wendet sich um und kommt bis 9 zurück.

Hier fassen ihn Diener unsanft an, und mit *φεῦ φεῦ* wankt er wieder nach ι auf 9 zurück, steht still und klagt und gebietet jammernd: *πρὸς θεῶν, ἀτρέμας, δμῶδες, | χροὸς ἐλκῶδους ἔπιεσθε χεροῖν* (1358 f.).

Mit halb verdunkeltem Auge erblickt er da die Bildsäule der Kypris auf 8δ hinter α und erkennt sie, wie schon den Theseus und die Phädra, unklar und fragt noch stehend: *τις ἐφέστηκ' ἐνδέξια πλευροῖς*, in zutreffender Vermutung, daß es seine Feindin Kypris sei. Man könnte auch denken, daß es ein πύσμα sei (R. Volkmann 'Hermagoras', 1865, § 45, S. 272), eine Frage des Unwillens, da mehrere, vorzugsweise einer zur Rechten, ihn besonders unsanft angefaßt. Das Kolon ist ohne Cäsur, und der dritte Anapäst hat die Form \_ο\_ο\_. Es drängt sich einer dicht an ihn und Hippolyt sinkt dagegen gerade wie brechend zusammen. — Die Lesart anlangend, so kommt *ἐφέστημεν ἐν δεξιᾷ* nicht in Betracht; durch *ἐφέστημεν δεξιᾷ*, i. *δεξιᾷ, ἐφέστηκ' ἐνδέξια* ist indessen als das Ursprüngliche *ΕΦΕΣΤΗΚΕΝΔΕΞΙΑ* hinreichend sicher überliefert. Ich teile es ab *ἐφέστηκ' ἐνδέξια*, vgl. grammatisch Kühner 'Ausf. gr. Gr.' § 409, Anm. 9.

Die zunehmende Ermattung, passend gerade hier vor Kypris eintretend, drücken auch die ferneren Formen der Anapäste aus: *πρόσφορά μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἔλατε* | *τὸν κακοδαίμονα*, dann hält er mit *καὶ κατάρατον* (1362) an; von 9 nach 9 hinüber und von da nach 9 zurück; und von dort dann wieder umgekehrt nach 1 mit *πατρὸς ἀμπλακίαις*.

Jetzt ruft er, dem Publikum zugewandt, zwischen 2 ihn stützenden Begleitern, mitten vor der Kline der Phädra, von seinem Vater hinten seitwärts angeschaut, zum Himmel, mit *δεῖξις*: *Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὀρᾷς*; | *ὅδ' ὁ αἰμὼν ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ*, | *ὅδ' ὁ σωφροσύνη πάντας ὑπερέχων* (Rolsb. u. Westph.<sup>8</sup> III 2, 156). Zu Anfang allitterieren δ δ σ, δ δ σ (bei Valckenaers Konjekturen *ὑπερσῶν* würden auch *περσῶν* und *σέπτως* allitterieren).

Das folgende *προϋπτον ἐς Αἶδαν στείχω κατὰ γᾶς* | *ὀλέσας βλοτον* geht nach der Nachtseite wieder bis 25. Dann wird bei *μόχθους δ' ἄλλως τῆς εὐσεβίας* | *εἰς ἀνθρώπους* der Weg nach 1 zurück gemacht (*ἄλλως*), und *ἐπόνῃσα* wieder zurück geschritten, ohne daß ein bestimmtes Ziel erreicht wäre.

So endigt der erste gleichförmige Hauptteil des Tanzes auf ι, worauf er begonnen. In dem zweiten wechseln nun stets verschiedenartige Kola.

Er beginnt, wie der erste, mit *αἰαῖ αἰαῖ* (1370). Dies Kolon lasse ich mit einem Seitenschritt beginnen, da es nicht mehr Teil des ununterbrochenen anapästischen Systems ist. Ich führe diesen nach 8, und zwar antithetisch zu dem *αἰαῖ αἰαῖ* des ersten Teils des Tanzes auf Kypris zu.

Das folgende Kolon *καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βάλνει* wird stehend gesprochen; der Schmerz schreitet auf den Sprechenden zu. Hippolyt wendet sich von Kypris ab, die den Schmerz gleichsam sendet.

Im folgenden Dochmius taumelt Hippolyt, losgelassen, haltlos fort, in lauter engen Schritten. Der Dochmius hat 7, *μέθετέ με τάλανα*. Dies führt gerade bis 1, mit möglichst weiter Seitenrichtung von β nach ε.

Dort stehend, ruft er: *καὶ μοι Θάνατος Παιῶν ἔλθοι*, wobei ihn wieder Diener hilfreich anfassen (1373).

Im Schmerz über die Berührungen ruft er: *προσαπόλλντέ μ' ὄλλντε τὸν δυσδαίμον'.* Wegen des *πρός* kann *προσαπόλλντε* nicht Imperativ sein; vernichtet werden will er, wie *ἀμφιτόμον* u. s. w. zeigt, doch nicht außer dem

Schmerz noch, sondern um ihn nicht mehr zu fühlen, durch den Tod von ihm befreit zu werden; nicht durch Steigerung des Schmerzes will er vernichtet werden, das ὄλλυτε ist steigernde Wiederholung des Begriffs in προσ-απόλλυτε (vgl. Wecklein zu 1374). Hin und her taumelt er. Eine Cäsur fehlt in der Tetrapodie, und auch am Ende, wo sie um 1 Enge vermehrt ist, hyperkatalektisch, so daß er bis auf 8 ζ vor Kypris hinschwankt.

Auch die folgende Tetrapodie ist eine zerstörte Umbildung, indem von 2 Engen fehlen, ἀμφιτόμον λόγχας ἔραμαι. Sofort die Thesis ἀμ erfassend, möchte er nach den Lanzen im Thor greifen, die an den ἐνώπια παμφανόωντα der πρόπυλα sich befinden, Π. 13, 261.

Dann spricht er, am Thor vorübergekommen, auf 8, wieder stehend: διαμοιρᾶσαι, διὰ τ' εὐνᾶσαι (1376), mit der Gebärde eines, der sich gern erstäche, und schreitet mit den 7 Engen τὸν ἐμὸν βλοτον nach 1 ζ zurück.

Es folgen 3 und 3 Kola, welche Gruppen gleich groß sind, je 41 Engen. Die ersten 3 handeln von den Quellen des Unglücks, die letzten 3 davon, daß dasselbe aus ihnen herkomme, und zwar auf den Unschuldigen. Letztere werden nach der Seite des Unglücks geschritten, das von den Quellen her strömt; erstere folglich nach der entgegengesetzten Richtung, indem 41 und 41 sich ausgleichen. Der erste Satz geht bis zu Ende der ersten 3 Kola, indem ἀρά die Genitive alle regiert, vgl. Schol. 1378; dann folgt ein absolute stehendes Verbum, ἐξορίζεται; aus dem ὄρος entsandt wird κακόν. Der ὄρος, bis wohin die Wege im 4. Stasimon gingen, war die Reihe 42. Es ist ein ungerechtes ἐξορίζεσθαι, wie Hippolyts Verbanntwerden, sein ἐξορισμός. In den Grenzen sollte das Unglück bleiben; aber es wird entsandt und bedenkt sich nicht. Diese allgemeine, nicht allgemein wahre, doch in der Bitterkeit von Hippolyt ausgestoßene Sentenz wird im Präsens ausgedrückt; und dann folgt, mit Anklang auf μέλλει, der Aorist ἔμολε, die thatsächliche Spezialisierung.

Von den ersten 3 Kolen sind 2 gerade, eins, das dritte, schräg. Ich fasse daher antithetisch von den letzten 3 eins, das erste, schräg, da 2 gerade sind.

Mit dem Seitenschritt nach Theseus hin wird ὃ πατρός ἐμοῦ δύστανος ἀρά geschritten (1378).

Dann nach der andern Seite, nach der Unglücksseite, das übrige, μαιφόνων τε συγγόνων | παλαιῶν προγεννητόρων, ∪; ∪ -, ∪ - ∪ ∪, bis εἰ, 6 Engen von der Ausgangsreihe seitwärts.

Der Seitenschritt von ἐξορίζεται κακόν οὐδὲ μέλλει geschieht antithetisch nach der entgegengesetzten Seite, wie der von ὃ, nach ις. Das Kolon besteht aus 2 μικτοί und 1 Bakchius; jene sind, Arist. Quint. p. 39. 40 M., ein κρητικός, ὃς συνέστηκεν ἐν τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως, und ein δάκτυλος κατὰ βακχείον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐν τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως. Es hat daher die Seitenschritte - -, - ∪, ∪ -. So kommt damit Hippolyt schon nach der Ausgangsreihe zurück; οὐδὲ μέλλει (1381).

Die beiden folgenden geraden Kola ἔμολε τ' ἐπ' ἐμέ und τί ποτε τὸν οὐδὲν ὄντ' ἐπαίτιον κακῶν (vgl. Freese 'Metrik' 2 167 über die Auflösung



am Schlufs, wo ein kleiner Vers mit dem folgenden eng zusammenhängt) haben einen Gegensatz im Sinne. Und so führe ich die beiden Seitenschritte bei ξ und ι nach entgegengesetzten Seiten.

Hippolyt steht nun wieder auf der Ausgangschora dieser Periode von 6 Kolen.

Das folgende *ὡς μοι μοι* sehe ich wieder für einen anapästischen Dispondeus an. Dieser ist, wie alles Fernere, nach der Seite des Todes zu schreiten, mit einem weiten Seitenschritt, nach 3 ιη.

Die übrigen 4 Kola (1385 ff.) messen  $16 + 15 + 17 + 18 = 66$  und führen von 3 bis 69.

Die Richtung in ihnen ist im allgemeinen ein schwankendes Hin und Her. Das Ziel ist auf 69 ις, wofür die letzten Bewegungen von Hippolyt, Artemis, Theseus bestimmend sind, siehe nachher.

Mit *τι φῶ; πῶς ἀπαλλάξω βιοτάν* entfernt er sich von ιη nach der andern Seite wieder, und nach dem Dochmius fällt Hippolyt wieder ins Anapästische.

Vom folgenden Kolon *ἐμὴν τοῦδ' ἀναλήγῃ πάθους* gehen die 2 Bakchien nach rechts, bis auf ιη zurück, dann der Kretikus = ο nach ιδ 34.

Das vorletzte Kolon *εἴθε με κοιμῶσει τὸν δυσδαίμον'* fasse ich nach Analogie von *ἐξορῆται κακὸν οὐδὲ μέλλει*. Die Seitenschritte gehen erst rechts, dann links.

Endlich geht *Ἄιδου μέλαινα νύκτερός* geradeaus; und zuletzt der Bakchius *τ' ἀνάγκη* nach 69 ι, so daß Hippolyt gerade vor Artemis steht.

### Hippolyts letzte Gespräche mit Artemis und Theseus.

Artemis tritt, dem Publikum sichtbar, mit ὦ *τλήμων* auf Hippolyt zu, von dem sie nur am göttlichen Duft (*θεῖον ὀσμῆς πνεῦμα*, gegensätzlich nachher 1438 *θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς*) und wohl auch an der Stimme (vgl. 86 *κλύων μὲν ἀδότην*) erkannt wird. Das übrige dieser 2 Trimeter spricht sie stehend, wie auch ihre *στίχοι* in der folgenden Stichomythie.

Hippolyt weicht mit ξα nach 68 ζ aus, mit dem Seitenschritt von ihr fort, mit der Längenbewegung nach der Innenseite zu, indem er dorthin mehr Schutzgefühl als nach dem Freien hin empfindet. Das übrige spricht er ebenfalls stehend, da er doch zu ihr redet.

Nach der Stichomythie bis 1406 kehrt er sich 1407 mit ὦ *δυστάλας σὺ τῆσδε συμφορᾶς, πάτερ* zu Theseus um, den anzureden er bisher weder Neigung noch Mut hatte.

Nun naht ihm Theseus in der folgenden Stichomythie, die er mit ihm führt, mit 4 Trimetern, die stetig an Länge wachsen, 18, 19, 20, 21; *ὄλωλα, τέκνον, οὐδέ μοι χάρις βίον* (V. 1408). | *εἰ γὰρ γενομένην, τέκνον, ἀντὶ σοῦ νεκρός* (1410). | *ὥς μήποτ' ἐλθεῖν ὦφελ' εἰς τοῦμόν στόμα* (1412). | *δόξης γὰρ ἤμεν πρὸς θεῶν ἐσφαλμένοι* (V. 1413). Er kommt damit bis 66 ι, gerade vor Artemis hin. Alle 3 stehen einander nahe und führen das folgende Gespräch gleichsam vor dem Thor des Hades. Bis dahin sind von

66 bis 79 noch 13, eine StoichosgröÙe vor Theseus; er machte 78, 6 StoichosgröÙen bis hierher, 1 jenseits 1, 5 diesseits 1.

Mit φεϑ (V. 1414) tritt der Sohn unmittelbar an den Vater heran, nach 66 θ, und möchte mit ihm zusammen den δαίμοσιν fluchen, der Kypria besonders, die das Unheil bewirkte, und den andern, auch der Artemis, die es zuließen.

Dem tritt Artemis mit ἔασον (V. 1416), einem Anklang auf Hippolyts ἔα, entgegen, wieder gerade auf ihn zu, nach 70 θ, und spricht zu ihm die folgende ῥήσις. Mit χαῖρ' ἔμοι γὰρ οὐ θέμις φθιτοῦς ὄραν (V. 1437) tritt sie von ihm und schreitet bei ihm vorüber; dann wendet sie sich um und spricht auf 50 ζ stehend: οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασιμοισιν ἐκπνοαῖς (V. 1438). Rückwärts schreitet sie darauf ὄρα δέ σ' ἤδη τοῦδε (1439) bis 39 ζ, immer weiter fort von ihm.

Hippolyt wendet sich dauernd der Stimme zu und hat sich bei καὶ χαῖρ' umgewandt. Artemis, nach Vollendung ihre Reden, hat sich, auf 39 ζ stehend, die ἀγκυρῆς der auf dieser Seite befindlichen μηχανή wieder hinten befestigt und στείλει hinauf. Dies geschieht während der folgenden 4 Trimeter Hippolyts, die 20, 19, 21, 19 = 79 zählen, so viel, wie sie während der Anapästes des Chors herabschwebt. Die Seitenschritte bei χαί, μα, λυ, καὶ messen - υ - -, 2, 1, 2, 2 = 7, und werden im Hinaufsteigen von 39 ζ nach 32 α ausgeführt, indem der Kranbalken sich dahin bewegt und hebt.

Nachdem sie in der Höhe angekommen, wankt Hippolyt vom Vater fort nach ζ, der Mittelreihe des Eingangs in die Parodos, bis 70, dem Todesdunkel zu, und spricht dort das Folgende. Artemis verschwindet während dessen, bei αἰαῖ nach 32 δ hinten hineingeschritten, im Innern. Von 39 ζ bis 32 α brauchte sie nur 7, weil der Ausgangspunkt ihres Fortschreitens aus dem Schauplatz, α, noch innerhalb desselben liegt. Umgekehrt bewegte sie sich bei ihrem Hereinkommen von innen oben mit der Maschine von draußen herein, und da nun die gesprochenen Worte auf dem Schanplatz gesprochen werden, so wurde sie 8 Engen, von β jenseits bis ζ diesseits, hereinbewegt; und dann, den Anapästes gemäß, 8 Engen nach 32; das ist, von 40 β hinten nach 40 ζ vorn, und auf ζ von 40 bis 32, mit σὲ τὸν εὐπατριδαν Ἀλγέως πέλομαι, worauf sie, stillstehend, παῖδ' ἐπακοῦσαι zu Theseus hinunterrief.

Jetzt nun wendet sich Hippolyt mit λαβοῦ u. s. w. an den Vater, der dann mit ὦμοι hinantritt und den Sinkenden mit den Armen auffängt, wobei er das Folgende spricht.

Hippolyt liegt, als Sterbender, noch etwas aufgerichtet da und sagt: ὀλωλα καὶ δὴ νεότερον ὄρω πύλας (1447), nach dem Parodosthor schauend. Bei seinem zweiten ὦμοι 1454 tritt Theseus klagend von ihm zurück nach 68 ιβ und betrachtet ihn wehmütig.

Die Stichomythie schließt allitterierend mit Hippolyts Worten κεναρτέρηται τ' ἄμ' ὀλωλα γάρ, πάτερ | κρύψον δέ μου πρόσωπον ὥς τάχος πέπλοισ (1457. 8).

Theseus erfüllt diese Forderung und schreitet dann fort. Seine 3 letzten

Trimeter allitterieren auch zu Anfang mit  $\omega$ ,  $\omicron\zeta\upsilon$ ,  $\omega\varsigma$ . Von Hippolyt, der auf der Mittelreihe ζ als Toter mit den Füßen nach dem Ausgang zu liegt, schreitet er, das Gesicht den Zuschauern zugekehrt, fort, nach der Mitte des Logeions zu. Er *αἰνέσσεται* auf Perikles mit  $\omicron\zeta\upsilon$  *στερήσεσθ' ἀνδρός* (1460). Ihn hat er auch bei dem 3. Trimeter (1461)  $\omega\varsigma$  *πολλά, Κύπρι, σῶν κακῶν μνησόμεαι* im Sinn; vgl. Aristoph. Acharn. 524 ff.; Athen. XIII 589. Dabei kehrt er sich aber zu Kypris auf 8 δ hinter α um, wohin unwillkürlich sich auch die Blicke der Zuschauer wenden. In 19, 20, 20 Engen mit drei weiten Seitenschritten bei  $\omega$ ,  $\omicron\zeta$ ,  $\omega\varsigma$  erreicht er 8 ιη. Besonders drastisch wirkt diese Stellung, wenn man annimmt, daß Aphrodite zu Anfang auf dem *θεολογεῖον* gerade über ihrer Bildsäule stehend sprach, auch 80 Engen hoch, wie Artemis von solcher Höhe anderseits herabkam und zu solcher jetzt hinaufstieg. Das *θεολογεῖον* war dazu umfangreich genug, da auf ihm, Poll. IV 130,  $\delta$  *Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν ψυχροσταςίᾳ* Platz hatten.

Jetzt sind oben Kypris und Artemis verschwunden, unten aber liegen in Totenstellung Hippolyt vorm Parodosausgang, Phädra vorm Palastausgang, und Theseus steht vor Kypris nicht fern vom Rand des Logeions.

---

## 16. Die Schluß-Anapäste. V. 1462—1466.

κοινὸν τόδ' ἄχος πᾶσι πολλταῖς	ABΔΕ
ἦλθεν ἀέλπτως.	ABΔΕ
πολλῶν δακρύων ἔσται πένυλος	AB, ΔΕ
τῶν γὰρ μεγάλων ἀξιοπενθεῖς	AB, ΔΕ; ABΔΕ
φῆμαι μᾶλλον κατέχουσιν.	Γ

Der erste Satz der Schluß-Anapäste κοινὸν τόδ' ἄχος πᾶσι πολλταῖς | ἦλθεν ἀέλπτως hat 24 Zeiten. Gerade so viel Engen stehen ABΔΕ des Mittelstoichos noch von α entfernt auf κε. Diesen allen gebe ich inhalts-gemäßs diese Anapäste. Während sie vor den Seitenchoreuten vorbeisreiten, machen diese für A und E, zurückgebogen, einen Augenblick beziehungsweise Platz, um dann wieder gleich ihre Stellen voll einzunehmen.

Die Reihenfolge im Mittelstoichos ist noch dieselbe wie im Anfang.

Es folgt πολλῶν δακρύων ἔσται πένυλος, ein thränenreiches Schlagen Trauernder gegen Brust und Wangen, Aesch. Sept. 840—41 Wecklein [833—34 G. Hermann] ἐρέσσει' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν | πένυλον. Dies geschah im Rhythmus (vgl. den Namen προκελευσματικός. Ich denke mir die bezüglichlichen Längen in energischem Takt und Iktus auf je 2 kurze Töne gesungen.). Ich lasse 2 Gruppen, AB, ΔΕ, antithetisch gegen einander, die Bewegungen machen, als ob Ruder träufelnd sich auf und ab bewegten. Jeder Choreut umschreitet einmal ein Quadrat von 5 Engen jeder Seite, dem Raume nach; 4 den Schritten nach, wobei die Ecken nicht doppelt zählen, B hinter A, Δ hinter E her.

Das folgende Kolon verteile ich so, daß τῶν γὰρ μεγάλων auf die Großen auf dem Logeion zu geschritten wird, τῶν γὰρ von AB, μεγάλων auf der Seite, wo Theseus und Hippolyt sind, mit Handbewegung nach diesen hin, von ΔΕ. Auf Phädra weisen wohl AB hin. Dann kehrt die Trauer in sich zurück, und AB schreiten ἀξιο, ΔΕ πενθεῖς nach α zurück.

Endlich kehrt der Koryphäus mit φῆμαι μᾶλλον κατέχουσιν von ιδ auf seine Ausgangschora α auf 1 zurück.

Inhaltlich findet auch hier, des dramatischen Schlusseffektes halber, ein αἰνέτεσθαι auf Perikles statt.

Nummehr ziehen die beiden Seitenstoichen wieder in ihre ursprünglichen σάσεις im Oblongum des Chors zurück. Zuerst entfernen sich B<sup>2</sup>Δ<sup>2</sup> und B<sup>3</sup>Δ<sup>3</sup> von Γ<sup>2</sup> und Γ<sup>3</sup> um je 1 Enge, damit die je 2 hinteren der je 3 nicht beim Schreiten gezwungen sind, zuerst Schritte von je 1 Enge zu

machen; sie verändern die anapästische Stellung der Seitenstoichen in die jambische. Dies thun  $B^1\Delta^1$  zugleich mit.

Dann schreiten die antistrophischen Choreuten je 1 Spondeus nach  $\delta, \zeta, \iota, \gamma, \epsilon$  auf 8, die strophischen je 1 jambische  $\epsilon\pi\tau\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$  nach  $\zeta, \iota, \gamma, \epsilon, \theta$  auf 8 gegenüber. Nun ziehen beide Stoichen in Jamben wieder in ihre ursprünglichen Reihen  $\delta$  und  $\zeta$  ein. Zuletzt stehen die 15 je auf 1 Reihe, auf 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Nun schreiten die vom mittleren, dem antistrophischen Stoichos, nach der antistrophischen Seite, umgekehrt die strophischen nach der strophischen, jeder ihrer Choreuten um je 1 Enge. So steht dann der Chor wieder im ursprünglichen Oblongum von drei Stoichen und 5 Zygen.

Alles dies geschieht unter Instrumentalmusik. Ebenfalls erfolgt nun unter solcher der Auszug aus der Orchestra. Schol. Aristoph. Wesp. 582, ed. Duebner: *ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγωδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι ἀλλήλην, ὥστε ἀλλοθύντα προπέμπειν.* Vgl. dort Adnot. zu 582.

Den Auszug der Chors denke ich etwa so. Zunächst tritt der Chor, vgl. Athen. XI 464 f, auf die Altarthymele und spendet dem Gott von dem Wein, der dem Chor gegeben wird. Dann tritt es auf die letzte Stasis zurück. Der Aulet des Chors kommt mit feierlichem Klang von seinem Posten herüber und stellt sich in Jamben vor  $A^3$  auf  $\delta$ . Er wie der Chor wenden sich zum Gott und grüßen ihn andächtig zum Abschied. Dann wenden sie sich nach der strophischen Seite und schreiten jambisch, wie auch nachher, indem er dazu bläst. Eine Stoichoslänge, in einer  $\epsilon\pi\tau\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$  und  $\epsilon\acute{\xi}\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$  geschritten, bringt sie um 13 weiter, den Chor bis 20, 17, 14, 11, 8. Das einzelne läßt sich überhaupt verschieden denken, und man kann fragen, ob es dabei eine bestimmte Weise gab oder ob die Dichter variierten. Es liegt nahe, wie beim Einzug, den Stoichos des Koryphäus stets an der Seite der Zuschauer entlang ziehen zu lassen. Der Chor schreitet bis 33, wo dann die Seitenneigung der Thymele beginnt, die er nicht betritt. Der Aulet schreitet auf 30 bis  $\epsilon\zeta$  und bleibt stehen, bis ihm die Choreuten je so weit nachgekommen sind, indem sie jeder jambisch weniger oder mehr bei der Wendung zu schreiten haben. Dann wird der Zug vor den Zuschauern auf der strophischen Seite vorüber fortgesetzt, bis wieder an dem Logeion die Wendung zu machen ist, mit jambischem, beziehungsweise Mehr und Weniger. Ist der Zug dann dort auf 33 der antistrophischen Seite angelangt, der Aulet auf 39, so tritt dieser zur Seite und der Chor zieht die letzten 13 vorbei und die Treppe hinab. Der Aulet aber kehrt auf seinen Stand zurück. Schließlich verläßt er und der Schauspielaulet seinen Platz, wohl über die Thymele hin nach den beiden Treppen.

---

## Teil II.

### Grundzüge der Theorie.

G. Hermanni *Elementa doct. metr.* 1816 p. 723. 724: Non autem in sola parabasi hae repetitiones usurpatae fuerunt, sed multae etiam aliae partes comoediarum, eaeque interdum longissimae aequali metrorum comparatione sibi respondent. Nemo haec credet temere esse a poetis instituta, aut vanam eos laudem inutilis diligentiae affectasse: sed gravis quaedam causa fuerit necesse est, quae eos adduceret, ut tantam huic rei operam curamque impenderent. Quod nisi egregie fallor, chori diversae stationes, locique, quos actores in scena occupabant vel aliquamdiu obtinebant, regulam huic rationi modumque praescribebant. Nam nisi his in rebus, quae oculis cernuntur, aequalitas quaedam observata fuisset, nemo ad illud attendisset, utrum totidem versus, an plures paucioresve, quam antea, recitarentur, praesertim ubi tot versus sunt, ut facilius universae diurnitas temporis ad recitationem eorum necessaria, quam numerus ipse notetur. Sed de hac re viderint, qui rem scenicam veterum explicare aggrediuntur, meminerintque, metrorum pervestigationem, quae nondum quisquam ad hunc finem usus est, in hac quaestione maximi momenti esse. Inde conditionibus cognitis, quibus istae metrorum responsiones usurpatae sunt, simul, ubi nullus earum usus sit, intelligetur. — Ibidem p. 726: In tanto aequalis distributionis studio, quod ubique in Graecorum poesi scenicos conspicuum est, vix potest dubitari, quin stationes conversionesque chori cum ipsorum carminum conformatione coniunctissimi fuerint. Itaque quemadmodum, si stationes explicationesque chori quoque in loco cognitae haberemus, de carmine chorico eiusque partibus iudicare possemus, ita vicissim ex carmine de statione chori coniectura fieri potest, etiam si plerumque in eo consistendum est, ut eam fuisse mutatam, non etiam, quomodo mutata fuerit, intelligamus. Ibidem p. 734: Non est obscurum, hanc poeseos incredibilem diligentiam, qua istae responsiones elaboratae sunt, prorsus fuisse futuram fuisse, nisi loci, in quibus actores chorosve vel dispositi erant, vel deinceps consistebant, pari arte designati, statim oculis spectantium ordinem illum, cuius rationem et virtutes in legendo vix ac ne vix quidem animadvertimus, aperuissent, et quid quoque tempore, atque a quo canendum esset, certo indicio significasset. Quamobrem minime dubium videtur, poetas in componendis huius carminibus designatione quadam et descriptione opus habuisse, ex qua ut loci discessionesque personarum, ita ordo, quo deinceps strophae canendae essent, eluceret. — Boeckh. *Met. Pind.* p. 198: Scenica poesis utitur . . . in melicis choricisque partibus strophis *κατὰ ὀργάνων* repetitis, quae ordine vario miscentur artificiosae tum inter se, tum cum systematis *ἐξ ὁμοίων* et versibus *κατὰ ὀργάνων*: quae quidem artificiosa stropharum dispositio saltationis potissimum modis iucundissime variandis videtur inservisse.

### Grundgedanke.

Der Rhythmus der griechischen Chöre war primär ein orchestrischer, sekundär ein sprachlicher und musikalischer, und ward demgemäß mehr dem Auge als dem Ohr verständlich. Die Schritte waren 1 und 2 Fuß groß und die Stellungen nach denselben dauerten entsprechend 1 und 2 Zeiten; und der Dauer der Stellungen entsprach diejenige der Silben und Töne. Diese übereinstimmend geordneten Mittel brachten jedesmal einen gemeinsamen Gedanken zum Ausdruck.

Die Methode aber, welche die Griechen bei der rhythmischen Komposition befolgten, läßt sich mit dem Verfahren der Natur bei der Bildung und Umbildung von Organismen vergleichen.

Alle Unterschiede im Bau der Organismen sind nur Veränderungen einer oder mehrerer ideeller Grundtypen, durch Vergrößerung oder Verkleinerung oder gänzliche Beseitigung einzelner Teile oder Umformung oder Verschmelzung. Dabei herrscht das Gesetz, daß keinem Teil etwas zugelegt werden könne, ohne daß dagegen entsprechend einem andern etwas abgezogen werde, und umgekehrt. Eine ähnliche Analogie, wie zwischen den entsprechenden Teilen verschiedener Arten, findet zwischen den verschiedenen Teilen eines und desselben organischen Wesens statt. Vgl. Goethes Schriften zur Morphologie, über Bildung und Umbildung organischer Naturen, die Metamorphose der Pflanzen und Osteologie (besonders im ersten Entwurf II und IV); Hettners Deutsche Litteraturgeschichte III 2, S. 102 — 104, auf Grund des Aufsatzes von Helmholtz über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten.

Ähnlich bildeten die griechischen Poeten ihre rhythmischen Wege in den Tänzen, mit mannigfaltiger Umgestaltung, Vergrößerung und Verkleinerung ideell zu Grunde gelegter Formen und Größen, indem die von den einzelnen Choreuten geschrittenen Wege sich je zu einem in sich symmetrischen Ganzen vereinigten, und diese einzelnen Ganzen wieder zusammen ein gesamtes, in sich symmetrisches Ganze des Chors ausmachten. Die gegenseitige Ausgleichung des Mehr und Minder bewirkte eine feste Zusammenfügung der Teile. Das Vergrößern und Verringern derselben aber eignete sich besonders für den Ausdruck der Tragödie, insofern diese auf einer Abweichung vom mittleren Maß der Tugend in die *ὑβρις* des Thuns und der Ausgleichung durch das Übermaß des Leidens beruhte.

Diese Hypothese entspricht den Forderungen, die J. Victor Carus in seinem Aufsatz über Charles Robert Darwin in 'Unsere Zeit' 1882 S. 218 aufstellt: daß sie nicht bloß die Möglichkeit gewährt, die zu verbindenden Thatsachen als der Vorstellung nach vereinbar und verwandt nachzuweisen, sondern auch Momente enthält, welche die ursprünglichen Bedingungen darstellen, zu denen die zu erklärenden Thatsachen als die notwendigen Folgen auftreten.

Man wird vielleicht die Orchesis des Hippolyt künstlich finden. Allein die Partitur einer Symphonie wird dem Unkundigen noch viel künstlicher erscheinen. Und alles entwickelt sich aus dem einfachsten Grundsatz, der Übereinstimmung der Verhältnisse von Zeit und Raum, mathematisch genau.

Meine Beweismethode, sowohl in der Theorie als in der Praxis, ist im ganzen nicht ein geradeaus gehender Weg, sondern ein Bau, worin von verschiedenen Seiten her eins das andere stützt, wo denn jedes für sich könnte haltlos ins Leere hinauszugehen scheinen.

Der bisherigen, in mannigfaltiger Weise mehr oder weniger

folgerecht durchgeführten musikalisch-rhythmischen Hypothese\*) stelle ich die orchestisch-rhythmische gegenüber.

Zunächst habe ich nun prinzipiell zu beweisen, daß der chorische Rhythmus der Alten ein orchestischer war.

Plato sagt Legum II p. 665 A: τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει θυθμός ὄνομα εἶη, τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς (ἀνθρώπου nämlich), τοῦ τε ὀξέος ἄμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ ξυναμφοτέρων κληθεῖν. Und ebenda p. 654 B: χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδή τὸ ξύνολόν ἐστιν.

Vergleiche ich beide Stellen mit einander, so entsprechen sich τὸ ξυναμφοτέρων und τὸ ξύνολον, und da jenes Nominativ ist, so möchte ich auch letzteres nicht als adverbiellen Akkusativ fassen, sondern als Nominativ; woran das nichts ändert, daß χορεία dort Prädikat, hier aber Subjekt ist. Ich übersetze demnach: θυθμός und ἁρμονία, beides zusammen, heißen χορεία, und: χορεία ist, das Ganze zusammen, ὄρχησις und ᾠδή. Darnach giebt es in der χορεία außer ὄρχησις und ᾠδή nichts mehr. Auf denselben Gedanken kommt man übrigens auch, wenn man übersetzt: χορεία ist überhaupt ὄρχησις und ᾠδή. (In Parenthese bemerke ich, daß, wenn durch τε καὶ das Hauptgewicht auf ᾠδή gelegt wird, dieses, gewiß richtig, doch ohne Einfluß darauf ist, was unter Rhythmus zu denken ist.) Es decken sich nun in diesen beiden Stellen die ἁρμονία und ᾠδή, und somit bleibt nur noch übrig, daß der θυθμός sich mit der ὄρχησις deckt und daß unter der κίνησις, deren τάξις eben θυθμός heißt, nicht eine Bewegung der Töne, der φωνή, sondern eine orchestische, eine κίνησις σώματος zu verstehen ist. Das Wort κίνησις hat hier also katexochen einen besonderen Begriff, den der Leibesbewegung.

Den allgemeinen Begriff dagegen hat das Wort κίνησις Legum II p. 653 E τῶν ἐν ταῖς κινήσει τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, αἷς δὲ θυθμός ὄνομα καὶ ἁρμονία.

Für die beiden letzten Ausdrücke θυθμός und ἁρμονία ist dann aber gleich wieder 654 A ᾠδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν gesagt.

Insofern aber in der ᾠδή Wort und Musik vereinigt sind, ἁρμονία aber zunächst die letztere und dann erst synekdochisch auch das Wort bezeichnet, findet sich bei Plato Republ. p. 398. 399. 400 die Ausdrucksweise τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκεκμηνον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ θυθμοῦ. Hier ist aber nicht bloß vom chorischen Melos, sondern auch vom bloß gesungenen die Rede, und daher auch Rhythmus allgemeiner als in der Orchesis aufzufassen. Zwar Leg. VII 19 p. 816 D könnte ᾠδή katexochen Melodie zum Worte scheinen: κατὰ λέξιν τε καὶ ᾠδὴν καὶ κατὰ ὄρχησιν καὶ κατὰ τὰ τοῖσιν πάντων μιμήματα κεκαμφοδμημένα. Es ist aber gemeint in komischen Leistungen

\*) Nach einer vor Brambachs 'Rhythmischen und metrischen Untersuchungen' S. IX mitgeteilten brieflichen Äußerung F. Ritschls findet dieser keine von den Grundannahmen der musikalisch-rhythmischen Hypothese philologisch bewiesen oder beweisbar.



Dialog, gesungenes Wort, Tanz, je für sich oder in einer großen Kunstleistung vereinigt.

Die orchestische Natur des Rhythmus im Chor ergibt sich auch aus Philob. p. 17 BCD: *ἐπειδὴν λάβῃς τὰ διαστήματα ὅποσα ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς δευτέρως τε περί καὶ βαρύτερος, καὶ ὅποια, καὶ τοὺς ὄρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονεν, ἃ κατιδόντες οἱ πρόσθεν παρέδωσαν ἡμῖν τοῖς ἐπομένοις ἐκείνοις καλεῖν αὐτὰ ἁρμονίας* (hier = Oktavenarten), *ἔν τε ταῖς κινήσειν αὐ τοῦ σώματος ἕτερα τοιαῦτα ἐνόντα πάθη γιγνόμενα, ἃ δὴ δι' ἀριθμῶν μετρηθέντα δεῖν αὐ φασὶ ζυθμοὺς καὶ μέτρα ἐπονομάζειν, . . . . . ὅταν γὰρ ταῦτά τε λάβῃς ὄντω, τότε ἐγένου σοφός* (τὴν μουσικὴν). Hiernach besteht die μουσική aus zwei Teilen, nämlich aus Harmonielehre und aus Rhythmuslehre. Es sind aber ζυθμοὶ καὶ μέτρα die durch Zahlen gemessenen πάθη in den κινήσειν τοῦ σώματος. Auch nach dieser Stelle also ist der Rhythmus ein orchestischer. Beachtenswert aber ist der sonst nicht gewöhnliche Ausdruck, daß auch die Metra orchestisch sind.

Ferner ist anzuführen Gorgias 502 C: *Φέρε δὴ, εἴ τις περιέλοιτο τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ζυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίγνονται τὸ λειπόμενον*. Obwohl der Zusammenhang von dramatischer, besonders tragischer Poesie handelt, geht das Angeführte doch auf alle Poesie (Sommerbrodt 'Scaen.' p. 74). Rhythmus geht also hier auch auf nicht orchestischen, in bloßem Gesang oder in trimetrischem Dialog. Allein ὀρχησις ist gar nicht erwähnt, und wo sie also vorkommt, steckt sie auch nach dieser Stelle im Rhythmus und rhythmisierten Metrum. Denn außerdem giebt es ja nichts als μέλος und Worte, d. i. Gesang, ῥῶδή. So widerspricht denn diese Gorgiasstelle den andern beiden der Leges und des Philobus nicht.

Mit diesen Angaben Platos stimmt die kurze Stelle in der Poetik des Aristoteles 1447<sup>a</sup> Bekk. überein: *αὐτῷ δὲ τῷ ζυθμῷ (χρωμένῃ μιμεῖται) χωρὶς ἁρμονίας ἢ (τέχνης) τῶν ὀρχηστῶν*, d. h. wenn der Rhythmus für sich allein (vgl. Kühner 'Ausführl. Gramm.' II S. 562, A. 2.) auftritt, so ist dies die orchestische Kunst. Nicht also in taktmäßig gegliederter Wiederholung desselben Tons, wie beim Trommeln, besteht nach griechischer Auffassung der Rhythmus, sondern in der kunstmäßigen Gliederung der Körperbewegung.

Ebendasselbe sagt Aristides Quintilianus p. 32 Meib.: *ζυθμός δὲ καδ' αὐτὸν μὲν (νοεῖται) ἐπὶ ψιλῆς ὀρχήσεως*.

Dieser Grammatiker braucht freilich das Wort ῥῶδή gleich nachher in einem umfassenderen Sinn als Plato; er sagt nämlich: *ταῦτα δὲ σύμπαντα (κινήσεις σώματος, μελωδία, λέξεις) μιγνύμενα τὴν ῥῶδην ποιεῖ*. Es hat sich also der Begriff ῥῶδή inzwischen dahin ausgedehnt, daß er auch die Orchesis und also auch den Rhythmus befaßt. Dies ändert aber in der Sache nichts, daß nämlich der Rhythmus der ῥῶδή in der Orchesis liegt.

In diesem Sinn brauchen auch die Dichter diesen Begriff Rhythmus. So heißt es bei Sophokles Antig. 317. 318: *Φύλαξ: Ἐν τοισὶν ὥσιν ἢ πλ*

τῇ ψυχῇ δάκνει. Κρέων: Τί δαί θυθίμεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου; Hier deutet das ὅπου darauf hin, daß θυθίμειν eine Anordnung von etwas Räumlichem ist. Ähnlich kann man auch Aristoph. Frösche 1323 ff. benutzen. Hier wird die lyrische Kunst, die μέλη, also die Chorlieder, des Euripides kritisiert. Und in Bezug auf diese heisst es: ΑΙ. ὀρᾷς τὸν πόδα τοῦτον; ΑΙ. ὀρᾷ. ΑΙ. τί δαί; τοῦτον ὀρᾷς; ΑΙ. ὀρᾷ. Die Füße, d. i. Schritte, Rhythmen der μέλη sind also sichtbare, folglich orchestische, nicht aber musikalische Takte.

Nach allem diesen glaube ich berechtigt zu sein, als Ergebnis das Prinzip auszusprechen, daß der chorische Rhythmus der Griechen ein orchestischer war.

Worin bestand denn nun dieser orchestische Rhythmus?

Hierüber giebt uns Aufschluß Plutarch Quaest. convival. IX 15, wo es heisst: Ὅτι τρία μέρη τῆς ὀρχήσεως, Φορὰ καὶ Σχήμα καὶ Δεῖξις· καὶ τί ἕκαστον αὐτῶν, καὶ τίνα κοινὰ ποιητικῆς καὶ ὀρχηστικῆς.

Ἐκ τούτου πυραμοῦντος [ἐπῆραν τοῦτ' ἐσπᾶσι] νικητήριον ὀρχήσεως· ἀπεδείχθη δὲ κριτὴς μετὰ Μενέσκου τοῦ παιδοτρίβου Λαμπρίας ὁ ἀδελφός· ὠρχήσατο γὰρ πυθανὼς τὴν πυρρίχην, καὶ χειρονομῶν ἐν ταῖς καλαίστρας ἐδόκει διαφέρειν τῶν παιδῶν. Ὀρχουμένων δὲ πολλῶν προθυμότερον ἢ μουσικώτερον, δύο τοὺς εὐδοκίμους καὶ βουλομένους ἀνασώζειν τὴν ἐμμέλειαν ἤξιον τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φορὰν. Ἐπεξήτησεν οὖν ὁ Θρασύβουλος Ἀμμανίου, τί βούλεται τοῦνομα τῆς φορᾶς, καὶ παρέσχε τῷ Ἀμμανίῳ περὶ τῶν μερῶν τῆς ὀρχήσεως πλεονα διελθεῖν.

Ἐφη δὲ τρία εἶναι, τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δεῖξιν. Ἡ γὰρ ὀρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὥς τὸ μέλος τῶν φθόγων καὶ τῶν διαστημάτων· ἐνταῦθα δὲ αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεών εἰσι. Φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθίντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἰδῶσιν ἐπιμένωσι· τὸ δὲ τρίτον, ἡ δεῖξις, οὐ μιμητικόν ἐστιν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων. Ὡς γὰρ οἱ ποιηταὶ τοῖς κυρίοις ὀνόμασι δεικτικῶς χρῶνται, τὸν Ἀχιλλέα καὶ τὸν Ὀδυσσεά καὶ τὴν γῆν καὶ τὸν οὐρανὸν ὀνομάζοντες, ὥς ὑπὸ τῶν πολλῶν λέγονται, πρὸς δὲ τὰς ἐμφάσεις καὶ τὰς μιμήσεις καὶ ὀνοματοποιίας χρῶνται καὶ μεταφοραῖς, „κελαρύζειν καὶ καχλάζειν“ τὰ κλώμενα τῶν θευμάτων λέγοντας καὶ τὰ βέλη φέρεσθαι „λιλαιόμενα χροὸς ἄσαι“ καὶ τὴν ἰσόρροπον μάχην „ἴσας ὁσμίνην κεφαλὰς ἔχεν“, πολλὰς δὲ καὶ συνθέσεις τῶν ὀνομάτων κατὰ μέλη μιμητικῶς σχηματίζουσιν, ὥς Εὐριπίδης

Ὁ πετόμενος ἱερὸν ἀνὰ Διὸς αἰθέρα γοργοφόνος  
καὶ περὶ τοῦ ἵππου Πίνδαρος,  
ὅτε παρ' Ἀλφεῷ σύτο δέμας  
ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων

καὶ Ὅμηρος ἐπὶ τῆς ἱπποδρομίας

Ἄρματα δ' αὖ χαλκῷ πεπνυασμένα κασσιτέρῳ τε  
ἵπποις ὠκυπόδεσσι ἐπέτρεχον,

οὕτως ἐν ὀρχήσει τὸ μὲν σχῆμα μιμητικὸν ἐστὶ μορφῆς καὶ ἰδέας, καὶ πάλιν ἡ φορὰ πάθους τινὸς ἐμφαντικὸν ἢ πράξεως ἢ δυνάμεως· ταῖς δὲ δείξει κυρίως αὐτὰ δηλοῦσι τὰ πράγματα, τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, αὐτοὺς τοὺς πλησίον· ὃ δὴ τάξει μὲν τινι καὶ ἀριθμῷ γινόμενον ἔοικε τοῖς ἐν ποιητικῇ κυρίως ὀνόμασι μετὰ τινος κόσμου καὶ λειότητος ἐκφερομένοις, ὥς τὰ τοιαῦτα·

Καὶ Θέμιν αἰδοίην ἑλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην  
Ἥρην τε χρύσοστέφανον καλήν τε Διάνην

καὶ

Ἑλληνος δ' ἐγένοντο θεμιστοπόλοιο βασιλῆες,  
Δωρὸς τε Ἰοῦδος τε καὶ Αἰόλος ἱπποχάρμης·

εἰ δὲ μή, τοῖς ἄγαν πεξοῖς καὶ κακομέτροις, ὥς τὰ τοιαῦτα·

Ἐγένοντο, τοῦ μὲν Ἡρακλῆς, τοῦ δ' Ἴφικλος

καὶ

Τῆς δὲ πατὴρ καὶ ἀνὴρ καὶ παῖς βασιλεῖς καὶ ἀδελφοὶ  
καὶ πρόγονοι· κλέζει δ' Ἑλλὰς Ὀλυμπιάδα.

Τοιαῦτα γὰρ ἀμαρτάνεται καὶ περὶ τὴν ὀρχησιν ἐν ταῖς δείξεσιν, ἂν μὴ πιθανότητα μηδὲ χάριν μετ' εὐπρεπειας καὶ ἀφειλεῖας ἔχωσι. Καὶ ὅλως ἔφη μεταθήσειν τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὀρχησιν· ποιήσιν γὰρ εἶναι τὴν ὀρχησιν σιωπῶσαν καὶ φθεγγομένην ὀρχησιν πάλιν τὴν ποιήσιν· ὅθεν εἶπεν οὕτε γραφικῇ μετεῖναι ποιητικῆς οὕτε ποιητικῇ γραφικῆς, οὐδὲ ᾄδονται τὸ παρὰ ταν ἀλλήλους.

Der Text, nach Duebner [bezw. jetzt nach Bernardakis, Teubner 1892, verglichen], ist am Anfang und Ende korrumpiert; aber gerade diese Stellen tragen für unsere Untersuchung nichts aus. Es sind die Worte von Ἐκ τούτου bis ὀρχήσεως und von Καὶ ὅλως bis ἀλλήλους.

Zunächst sind wichtig die Worte δύο τοὺς εὐδοκίμους καὶ βουλομένους ἀνασῶζειν τὴν ἐμμέλειαν ἥξλου τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν. Hieraus geht hervor, dafs in der Beziehung einer φορὰ auf eine andere die ἐμμέλεια bestand.

Das Wort ἐμμέλεια bedeutet die Eigenschaft des mit der Stimme Vorgetragenen, sich im Melos zu halten. Es giebt aber ein Melos, ein wohlklingendes Lied, nicht blofs der Gesänge, sondern auch der gesprochenen Worte (vgl. Thes. Paris. Steph. s. v. μέλος p. 760). Demgemäfs sagt auch Plato Legum VII p. 816 A: ὅλως δὲ φθεγγόμενος, εἴτ' ἐν ᾧδαῖς εἴτ' ἐν λόγοις, ἥσυχον οὐ πάνυ δυνατὸς τῷ σώματι παρέχεσθαι πᾶς· διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξεργάσατο τέχνην ξύμπασαν. ὁ μὲν οὖν ἐμμελῶς ἤμῳ, ὁ δὲ πλημμελῶς ἐν τούτοις πᾶσι κινεῖται. Hier nach besteht die orchestische Kunst in der nachahmenden Darstellung τῶν λεγομένων, d. h. des durch Gesang und Sprechen Ausgedrückten, vermitteltst σχήματα, körperlicher Stellungen, Haltungen. Dabei bewegt sich der eine in, der andere aufer dem Melos. Dies ist eine Metonymie, eine Übertragung aus dem Melos in die damit verbundene Orchesis. Zu beachten aber ist das κινεῖται. Also in der κίνησις, der Bewegung, die zwischen all

diesen darstellenden Haltungen, Stellungen stattfindet, findet das *ἑμμελὸς* statt. Nun heisst es a. a. O. weiter bei Plato: πολλὰ μὲν δὴ τοίνυν ἄλλα ἡμῖν τῶν παλαιῶν ὀνομάτων ὥς εὖ καὶ κατὰ φύσιν κείμενα δεῖ διανοούμενον ἐπαινεῖν, τούτων δὲ ἓν καὶ τὸ περὶ τὰς ὀρχήσεις τὰς τῶν εὖ πραττόντων, ὄντων δὲ μετρίων αὐτῶν πρὸς τὰς ἡδονάς, ὥς ὀρθῶς ἅμα καὶ μουσικῶς ἀνόμασεν ὅστις ποτ' ἦν, καὶ κατὰ λόγον αὐταῖς θέμενος ὄνομα ξυμπάσαις ἑμμελείας ἐπωνόμασε, καὶ δύο δὴ τῶν ὀρχήσεων τῶν καλῶν εἶδη κατεστήσατο, τὸ μὲν πολεμικὸν πυρρὴν, τὸ δὲ εἰρηνικὸν ἑμμέλειαν, ἐκατέρῳ τὸ πρέπον τε καὶ ἀρμόστιον ἐπιθεῖς ὄνομα. Es wird also von der Art der Bewegung, dem *ἑμμελὸς κινεῖσθαι*, auf den ganzen Tanz, eingeschlossen die *σχήματα*, der Name *ἑμμέλεια* angewandt. Und zwar gilt dieser als genus von allen Tänzen der εὖ πραττόντων, ὄντων δὲ μετρίων αὐτῶν πρὸς τὰς ἡδονάς, als species aber bezeichnet er von den schönen Tänzen das *εἰρηνικὸν εἶδος*.

Für unsere Frage entnehmen wir also auch aus dieser Stelle bei Plato, daß das eigentliche charakteristische Wesen der *ἑμμέλεια* in der Art der Bewegung bestand. Und es werden dadurch die Worte Plutarchs, daß das *ἀνασώζειν τὴν ἑμμέλειαν* in dem *ὀρχεῖσθαι* *φορὰν παρὰ φορὰν* bestand, in erwünschter Weise bestätigt.

Plutarch giebt nun als die drei Teile der Orchesis an *τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δεῖξιν*. Als Grund dafür fügt er hinzu: *Ἡ γὰρ ὀρχησις ἐκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν*. Diese Begründung oder besser Erklärung fällt auf, da sie nur von zweierlei handelt, während ja eben vorher es sich um drei Teile handelt. Sie ist also unvollständig. Vergleicht man aber das bald folgende *τὸ δὲ τρίτον, ἡ δεῖξις, οὐ μιμητικὸν ἐστίν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων*, so sieht man, daß hier der obere Teilungsgrund die ersten beiden Teile als *μιμητικόν* dem dritten als *δηλωτικόν* gegenüber zusammenfaßt. Die beiden ersten nun unterscheiden sich als *κινήσεις* und *σχέσεις*, wie die Analogie der Ausdrücke *φορὰ* und *σχῆμα* damit zeigt; und da beides, Bewegung und Ruhe, *κίνησις* und *σχέσις*, im Wechsel notwendig auch bei der *δεῖξις* vorkommt, so mag die unvollkommene Erklärung ihren Grund darin haben, daß Plutarch keine eigenen technischen Namen für die *κίνησις* und *σχέσις* in der *δεῖξις* hatte. Die genaue Ordnung wäre also: *ὀρχησις*: a) *γένος μιμητικόν*, b) *γένος δηλωτικόν*, und in beiden *γένη* 1. *κίνησις*, 2. *σχέσις*, wofür im *μιμητικόν* als dem hauptsächlichsten *γένος* es besondere technische Namen, nämlich *φορὰ* und *σχῆμα*, giebt. Plato kennt auch die *δεῖξις* nicht, sondern nur *κίνησις* und *σχῆμα*. Vielleicht daß man erst später von dem Genus *σχῆμα* die beiden Arten unterschied und den Namen des Genus für die Hauptspecies beibehielt, für die Nebenspecies aber den Namen *δεῖξις* erfand.

Halten wir uns also an das letztere, das nachahmende *γένος*, da es sich ja auch nur um das Verhältnis von Bewegung und Ruhe für uns handelt, worin der Rhythmus besteht. Ob dabei ein *μιμητικόν* oder ein *δηλωτικὸν ἀληθῶς* stattfindet, ist für unsere gegenwärtige Untersuchung ohne Bedeutung.

Plutarch sagt nun, daß in der Orchesis αἱ μὲν πάντα τῶν κινήσεων εἶσι. Da er dieses mit ἐνταῦθα, d. i. in der Orchesis, in Gegensatz zu dem Melos mit seinen φθόγγοι und διαστήματα stellt und in der Orchesis auch nur zweierlei, nämlich κινήσεις und σχέσεις, unterscheidet, so können unter den πάντα τῶν κινήσεων nur die σχέσεις verstanden werden, und diese also heißen auch μὲν πάντα. Natürlich heißen sie so, weil in ihnen ein Verweilen stattfindet, während die κινήσεις kein Bleiben, sondern ein Verändern der Lage, Stellung ist.

Diese Erklärung giebt Plutarch nun auch selbst ausführlicher. Φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθίντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἶδουσιν ἐπιμένωσι. Absichtlich sind hier die Worte φερόμεναι und ἐπιμένωσι gebraucht, um auf φορὰς und μὲν πάντα zurückzuweisen; das διατιθέναι 'auseinanderlegen, ordnen' ist die zweckmäßig Figuren bildende κίνησις, φορὰ, welche auf dem Leibe malerisch eine Körperhaltung, Gestalt, ein σχῆμα hervorbringt, welches als Ergebnis dieses διατιθέναι auch διάθεσις 'Auseinanderlegung, Anordnung, Darstellung', d. i. metonymisch 'Dargestelltes, Angeordnetes, Auseinandergelegtes' heisst. Vgl. Aristox. Rhythmik p. 270 Mor. διάθεσις τίς ἐστι τῶν τοῦ σώματος μερῶν τὸ σχῆμα, γινόμενον ἐκ τοῦ σχεῖν πως ἕκαστον αὐτῶν, ὅθεν δὴ καὶ σχῆμα ἐκλήθη. Für den Zuschauer sind diese σχήματα aber εἶδη, etwas Gesehenes, Erscheinungen. Im allgemeinen als Apoll, Pan, eine Bakchantin gekleidet, treten die Darsteller auf und bringen nun durch die κινήσεις, φοραὶ besondere Erscheinungsformen, Gestaltungen dieser nachgeahmten Personen hervor. In diesen Erscheinungsformen bleiben sie dann eine Zeit. Und insofern heißen dieselben auch μὲν πάντα. Der Name σχέσεις, Haltungen, weist auch auf Dauer hin.

Ob und wie diese Zeiten des Bleibens bestimmt gemessen werden, darüber sagt Plutarch nichts. Hiefür geben uns Psellus und Aristides Quintilianus die nötigen Bestimmungen.

Daß zunächst die σχήματα nach der Zeitdauer bestimmt gemessen wurden, giebt Psellus an. Es heisst in den Fragmenten desselben § 6: Τῶν δὲ θυμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἡρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἡρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθῆσθαι ἄνευ τοῦ ἡρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἢ μεταβάσιν ἢ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἢ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἢ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνῶριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὕδροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν θυμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἐκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὥς ἐκ μερῶν τινῶν σύγκεινται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὥς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.

Die Zeit, Zeitdauer der κινήσεις, der Übergänge aus einem σχῆμα in ein anderes, ist hiernach nicht erkennbar, ἄγνωστος, weil sie klein ist, und

bildet gleichsam eine Grenze zwischen den Zeiten, Zeitdauern der *ῥηματα*, der Ruhen, in denen die *σχήματα* wahrgenommen werden, welche Zeiten erkennbar sind. Der Rhythmus aber besteht nicht aus der einen oder andern Art dieser Zeiten allein, sondern aus beiden zusammen, aus den erkennbaren wie aus gewissen Teilen und den nicht erkennbaren, als den jene von einander abgrenzenden Zeiten.

Der Ausdruck *ῥηματα* ist ein Negatives und bezeichnet das Nichtbewegtsein, legt also mittelbar auf den positiven Ausdruck *κινήσεις* das grössere Gewicht. Dagegen entsprechen sich als zwei positive Arten des Sichverhaltens zum Raum rücksichtlich der Dauer des Seins an einem Ort darin die Ausdrücke *κινήσεις* und *μοναί*.

Wie nun aber die erkennbaren Zeiten der *σχήματα* gemessen wurden, giebt Aristides Quintilianus an, p. 32, 33 Meib., p. 48 Cäsar: *Πρῶτος μὲν οὖν ἐστὶ ἄτομος καὶ ἐλάχιστος. ἐλάχιστον δὲ καλεῖ τὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς, ὅς ἐστι πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει. οὗτος δὲ ὁ ἀμερῆς μονάδος οἶονεὶ χώραν ἔχει. θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν λέξει περὶ συλλαβήν, ἐν δὲ μέλει περὶ φθόγγον ἢ περὶ τὴν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ τὴν σχῆμα.* Es ist hiernach eine gemeinsame unteilbare Zeiteinheit, welche gleichsam die Stelle der Einheit einnimmt, wodurch die Dauer der *σχήματα* gemessen wird. Ich sage: der *σχήματα*, denn hierauf führt der Zusatz *ἐν* zu *σχῆμα*. Aristides will damit offenbar sagen, daß nicht mehr als ein *σχῆμα* in der Zeit eines *χρόνος* *πρῶτος* stattfinden könne und daß die von vielen *σχήματα* zusammen eingenommene Zeit mit demselben gemessen wird. Es ist aber damit nicht ausgeschlossen, daß ein *σχῆμα* auch von längerer Dauer als ein *χρόνος* *πρῶτος* sein könne, wie ja auch Aristides nicht das Vorkommen langer, d. i. zweizeitiger Silben leugnet. Die erkennbaren Zeiten der *σχήματα* werden also durch eine feststehende Einheit der Zeit gemessen, welche unteilbar und die kleinste sinnlich noch auffasbare ist. Diese Auffasbarkeit ist aber nicht absolut zu verstehen; denn bemerkbar sind ja die *χρόνοι* *ἄγνωστοι* jedenfalls, sonst könnte von ihnen gar nicht die Rede sein. Sie sind nur so viel kleiner, als der *χρόνος* *πρῶτος*, daß sie gar nicht als Teile des rhythmischen Systems mit berechenbar sind. Der kleinste solche Teil ist der *χρόνος* *πρῶτος*, und zwar *λέγεται οὗτος πρῶτος ὡς πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύγκρισιν* und *ἐκ τοῦ τῶν ἐξῆς μεγέθους ἀριβέστερον συνορᾶται*. Hier nimmt Aristides Quintilianus als Beispiel nicht die Silben und die *σχήματα*, sondern die Töne, und so wird man denn auch, wenn er nun als die ferneren rhythmischen Zeiten den 2, 3, 4 mal so großen angiebt, zu vermuten veranlaßt, daß die letzten beiden größten weniger bei Silben und *σχήματα* und bei beiden besonders in ihrer Verbindung mit Gesang vorkommen. Rhythmische berechnete Zeiten jedenfalls sind nur solche, die in einem bestimmten arithmetischen Verhältnis stehen.

Indessen besteht nach den obigen Worten des Psellus der Rhythmus nicht bloß aus diesen berechenbaren, erkennbaren Zeiten

(auf die *ῥυθμοειδεῖς* des Arist. Quint. braucht hier nicht eingegangen zu werden), sondern auch aus den sie trennenden, abgrenzenden nicht erkennbaren, d. i. nach dem eben Erörterten nicht berechenbaren Zeiten. Und zwar besteht er wesentlich und immer zugleich aus diesen. Denn jene erkennbaren können ohne solche abgrenzende Zwischenzeiten gar nicht auf einander folgen.

Das Wort Rhythmus ist nun aber in diesen Stellen des Psellus und des Aristides Quintilianus bloß von der Zeit gebraucht. Dagegen fanden wir es oben bei Plato von der ganzen Orchesis gebraucht und dieser gleichgesetzt. Wie vereinigt sich dies?

Zu erwarten ist, daß in der Orchesis der zeitliche Rhythmus enthalten ist und daß mit dem Worte Rhythmus als Ganzes die Orchesis, in ihr aber vorzugsweise ein Teil, nämlich die Zeitordnung, bezeichnet wird.

Wie heißt denn der andere Teil, und was ist dieser andere Teil?

Der andere Teil der Orchesis aber ist die räumliche, körperliche Seite derselben. Dieser besteht, wie oben angegeben, aus Bewegung und dauernder Haltung. Während der Haltung ist der Körper unbewegt, und auch auf das geordnete Verhältnis der Körperteile in derselben ist das Wort Rhythmus angewandt. Vgl. Arist. Quintil. p. 31 Meib., p. 46 Cäsar: *ῥυθμός λέγεται ἐπὶ τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων, ὡς φαμέν εὐρυθμον ἀνδριάντα, (κατὰ πάντων τῶν κινουμένων)*. Damit stimmt der Sprachgebrauch des Leukippos und Demokritos, wonach *ῥυθμός* = *σχῆμα* ist; Aristot. Metaph. A und H. Derselbe erklärt sich aus ihrer Lehre, daß die Atome in ihrer ewigen Fallbewegung durch den unendlichen Raum verschieden schnell bewegt die verschiedenen Formen bilden, daß also Schemata eine Art des Falles verschiedener nahe verbundener Atome sind. Vgl. Lange 'Geschichte des Materialismus' 3. Aufl. S. 16 ff. Es wird also das Wort Rhythmus entsprechend auch von dem geordneten Verhältnis der Körperteile in der dauernden Haltung des Tanzenden gebraucht. Gilt es nun so von *σχήματα* sowohl nach ihrer zeitlichen als nach ihrer räumlichen Seite, so ist es um so begreiflicher, daß synekdochisch die ganze Orchesis von Plato in den Leges (s. o.) dem Rhythmus gleichgestellt wird.

Allein welche Art der Ordnung erübrigt nun noch für die Bewegungen in der Orchesis? Eine zeitliche kann es nicht sein; denn nicht erkennbare Zeiten können auch nicht in ein geordnetes Verhältnis zu einander treten. Es müssen mithin die Bewegungen selbst ein solches haben. Dies kann in ihrer Art und ihrer Größe bestehen.

Was die Art der Bewegungen betrifft, so können wir darüber wenig sagen; und wenn uns schon die einzelne Bewegung selbst unbekannt ist, mit geringer Ausnahme, so wissen wir noch weniger über das Verhältnis der einzelnen zu einander. Beim tragischen Tanz war aber die Mannigfaltigkeit in der Art der Bewegungen hauptsächlich auf Leib und Arme be-

schränkt, während die Beine bei dem Ernst der Tragödie wenig andere Bewegungen als Schritte machen konnten; namentlich war das bei den Schauspielern der Kothurne halber nicht anders möglich. Die Bewegung der Arme war aber auch für ein rhythmisches System weniger geeignet als für den Ausdruck einzelner; denn ihr diente als Maßstab und Anhalt die Lage zum Körper des Tanzenden, einem selbst seine Lage immer ändernden Gegenstand. Und dieser Körper änderte wiederum teilweise auch eben im Verhältnis zu den beweglichen Armen fortwährend seine Lage; insoweit er aber es im Verhältnis zum Boden und zu Dingen in der Nähe that, verwischte jede Änderung rasch die Erinnerung des Vorhergehenden. Nach vielen *φορὰι* konnte man daher eine geordnete Vereinigung derselben zu einem System schwer im erinnernden Geist zusammenfassen. Nur wenn mehrere gleichzeitig dieselben oder auf einander abzweckende Bewegungen mit Leib und Armen machten, konnte sich darin ein rhythmisches System einer Art von Bewegungen erkennbarer zeigen.

Allein das Ursprüngliche und Wichtigere waren auch nicht diese Bewegungen, sondern diejenigen der Füße. Denn es heißt Athen. XIV 630 b [Kaibel III 390 c. 28 bc]: *πρωτέρα* (coni. Meineke; Manuscr. *πρώτη*) *δὲ εἰρηται ἡ περὶ τοὺς πόδας κίνησις τῆς διὰ τῶν χειρῶν*. Diese Worte sind nun aber gerade aus einem Zusammenhange genommen, der uns für die Erkenntnis der tragischen Tanzkunst wichtig ist. Jene Worte beziehen sich zunächst auf die *σατυρικὴ ὀρχησις*, die *σκιρνις*, und werden mit den Worten begründet [630 c]: *οἱ γὰρ παλαιοὶ τοὺς πόδας μᾶλλον ἐγυμνάζοντο ἐν τοῖς ἀγῶσι καὶ τοῖς κυνηγεσίοις. οἱ δὲ Κρητεῖς* (von denen die *σκιρνις* abgeleitet wird) *κυνηγετικοί, διὸ καὶ ποδώκεις*. Hier ist, als auf das Charakteristische, auf die schnelle Bewegung der Füße das Gewicht gelegt. Dann werden je 3 Arten *ὀρχήσεις τῆς σκηνικῆς* und *τῆς λυρικῆς ποιήσεως* unterschieden und die *σατυρικὴ (σκιρνις)* mit der *πυρρίχη*, die *τραγικὴ* mit der *γυμνοπαιδική*, die *κωμικὴ (κόρδαξ)* mit der *ὑπορχηματικὴ* verglichen. Vgl. auch Westphal 'D. Musik d. griech. Alt.', 1883, S. 28. 116. Auch bei der *πυρρίχη* wird wieder auf die *πόδας* das Hauptgewicht gelegt, indem es heißt: *τάχους δὲ δεῖ τῷ πολέμῳ εἰς τὸ διώκειν καὶ εἰς τὸ ἡττωμένους φεύγειν*. Dann aber heißt es: *ἡ δὲ γυμνοπαιδικὴ παρεμφερὴς ἐστὶ τῇ τραγικῇ ὀρχήσει, ἥτις ἐμμέλεια καλεῖται*. Hier begegnen wir also wieder dem Ausdruck *ἐμμέλεια* für die tragische Orchesis. Und wieder handelt es sich in dem Zusammenhang um Bewegung als das Charakteristische. Denn wenn es nun weiter heißt: *ἐν ἑκατέρᾳ δὲ (der γυμνοπαιδικῇ und ἐμμέλεια) ὁρᾶται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν*, so erklärt sich dieses, weil es im Gegensatz zu dem von der *πυρρίχη* Gesagten steht, als vorzüglich von der Bewegung gemeint, und zwar derjenigen der Füße. Die Schnelligkeit und Langsamkeit ihrer Bewegung besteht einerseits darin, daß sie von kürzeren oder längeren Zeiten der Ruhe, der *σχήματα*, unterbrochen wird, anderseits in der verschiedenen Geschwindigkeit der Bewegungen der Füße selbst. Beides zusammen bewirkt das schnellere Vorwärtskommen und Verändern des Orts.

Nun wird nachher die *γυμνοπαιδική* etwas näher beschrieben, p. 631 b,



wo es heisst: *ἔοικε δὲ ἡ γυμνοπαιδικὴ τῇ καλουμένῃ ἀναπάλῃ παρὰ τοῖς παλαιοῖς. γυμνοὶ γὰρ ὀρχοῦνται οἱ παῖδες πάντες, ἑρρύθμους φοράς τινας ἀποτέμνοντες* (C ἀποτελοῦντες, was Meineke [desgl. Kaibel] vorzieht, ohne Gründe anzugeben) *καὶ σχήματά τινα τῶν χειρῶν κατὰ τὸ ἀπαλόν* [ἀνάπαλον Kaibel]. *ἔστι' ἐμφαίνειν θεώρημά τι τῆς καλαίστρας καὶ τοῦ παγκρατίου κινούντες ἑρρύθμως τοὺς πόδας.* Das ἀποτέμνειν bezieht sich zunächst auf *φοράς τινας*. Dafs Gruppen von gewissen *φοραί* von anderen Gruppen solcher abgeschnitten wurden, davon sagt der Text nichts; vielmehr bezieht sich das ἀποτέμνοντες [ἀποτελοῦντες] auf die *φοράς* selbst, d. i. auf jede *φορά*. Es bezeichnet die Weise, wie sie abgegrenzt wurden, dafs dieses nämlich in einer scharfen, bestimmten Weise geschah, dafs sie gleichsam abgeschnitten waren. Dies paßt weniger auf Bewegungen der Füße; denn wenn diese niedergesetzt werden, so macht das den Eindruck eines regelmäfsig eintretenden Endes, nicht aber den einer in ihrem Verlauf, der auch weiter gehen könnte, abgeschnittenen Bewegung. Die Hände aber bewegen sich, soweit sie nicht, was seltener geschieht, an Leib oder Umgebendes angelegt werden, im Freien umher, so dafs ihre Bewegungen nur durch ein Abschneiden im Verlauf beendigt werden. Somit denke ich hier nur an Bewegungen der Hände und ziehe den Genitiv *τῶν χειρῶν* auch schon zu *φοράς τινας*. Ich ziehe dann aber auch das ἀποτέμνοντες zu *σχήματά τινα*, nur in zeugmatischem Sinn, so dafs es hier in die Bedeutung des scharfen Abgrenzens und Gestaltens übergeht. Dadurch nun stellen sie ein Schauspiel der Palästra und des Pankrations vor Augen, und dies thun sie, indem sie die Füße errhythmisch bewegen.

Hier ist nun merkwürdig, dafs das Errhythmische nicht zunächst in den *σχήματα* gefunden wird; denn entfernter gehört es dann doch auch zu *σχήματα*; Krüger 'Att. S.' § 58, 2. In dem Verbum ἀποτέμνοντες ist auf die Ähnlichkeit angespielt, welche das abgemessene, regelmäfsige und oft wiederholte Bewegen derselben aus einer Lage in eine andere mit dem Schneiden, Abschneiden hat. Das Errhythmische der *φοραί* aber besteht darin, dafs sie immer nach bestimmt berechneten Zeiten eintreten. Diese sind die der *σχήματα*. Bei den *σχήματα* erscheinen sie als Dauer derselben; bei den *φοραί* aber als Pausen in der Bewegung, als Ruhen von derselben. Ebenso haben wir uns dann auch das Errhythmische in der Bewegung der Füße vorzustellen, *κινούντες ἑρρύθμως τοὺς πόδας*.

Hienach erklärt sich dann auch die Stelle Ciceron. Parad. III 26: *Histrío si paulum se movit extra numerum aut si versus pronunciatús est syllaba una brevior aut longior, exhibítur, explodítur.* — Dionys. Halicarn. de comp. verb. ed. Goeller, sectio XI p. 62. 63: *τὸ δὲ αὐτὸ* (wie bei den Tonhöhen) *καὶ ἐπὶ τῶν ῥυθμῶν γινόμενον ἐθεασάμην, ἕμα πάντας ἀγανακτοῦντας καὶ δυσαρτεστομένους, ὅτε τις ἢ κροῦσιν ἢ κίνησιν ἢ μορφῇ ἐν ἁνυμέτροις ποιήσαιο χρόνοις καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἀφανίσαιεν.* Vgl. zum Wort *μορφῇ* oben die Stelle bei Plutarch. Göllers Hinweis auf Odys. XI 367 paßt nicht, weil ἐπέων bei Dionysius dabei fehlt. Auch Dionys. V p. 446 verbindet der Zusammenhang *μορφῇ* nebst andern analogen Bildern mit dem

Subjekt *ξητορικῇ*. Hier aber geht *κίνησιν* vorher, was sich auf den Leib bezieht.

Also ein ganz bestimmt in der Zeit Berechnetes, Abgemessenes war die Orchesis.

Aber dies alles giebt uns doch noch keine Aufklärung über das *ὀρχεῖσθαι πορὰν παρὰ πορὰν*. Zeitlich kann dies nicht gemeint sein, denn zeitlich kann eine *πορὰ* nicht zur anderen in ein geordnetes Verhältnis treten. Dies kann sie nur mittelst des Dazwischentretens der *σχήματα* und der Zeiten, die sie dauern. Wenn aber das *ἀνασάξιν τὴν ἐμμέλειαν* gerade in einem Verhältnis von *πορὰ* zu *πορὰ* gefunden wird, so muß es doch ein dem Wesen der *πορὰ* selbst unmittelbar Eigenes sein, welches in Verhältnis tritt. Es sollen nun zwei Tänzer *πορὰν παρὰ πορὰν* tanzen. Und da liegt offenbar nichts näher als die Vorstellung, daß immer eine *πορὰ* des einen sich bestimmt auf die des anderen bezieht, im Wechsel eine gegen die andere gehalten. Dies aber wird nicht bloß in den Bewegungen des Leibes und der Arme der Fall sein, sondern auch in denen der Füße. Sie werden eine bestimmte Richtung und Größe haben, so daß dadurch ein harmonisches Ganze, die *ἐμμέλεια*, entsteht.

Ich habe hier *παρὰ* als Angabe einer Vergleichung gefaßt. Um diese Erklärung sicher zu stellen, wird es gut sein, ein paar andere noch zu besprechen. Vgl. Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 443 ff. Es kann *παρὰ* auch temporellen Sinn haben. Allein dieser kann hier deshalb nicht stattfinden, weil die Zeit der *πορὰ* nicht erkennbar, nicht berechenbar ist, also auch nicht in ein harmonisches System, eine *ἐμμέλεια* aufgenommen werden kann. Ferner kann *παρὰ* räumlichen Sinn haben. Und hier kann es 1. die Richtung oder Bewegung in die Nähe einer Person oder Sache bezeichnen; aber die *πορὰ* der *ἐμμέλεια* können ja nicht bloß in Annäherung bestehen; 2. die Richtung oder Bewegung bei einem Orte vorbei, neben hin, neben vorbei; aber darin, daß eine *πορὰ* neben der andern hin geht, kann doch nicht dasjenige schon bestehen, was das Wesen der künstlerischen *ἐμμέλεια* ausmacht; und dasselbe wäre 3. von der Angabe einer räumlichen Verbreitung in der Nähe eines Gegenstandes und von der Angabe einer unbestimmten Nähe zu sagen; 4. paßt auch die Bedeutung nicht, wonach *παρὰ* c. acc. zur Angabe einer Person oder Sache dient, von der die Handlung abhängt. In diesem Sinn würde das Charakteristische hier darin bestehen, daß eine *πορὰ* von der andern abhinge, die folgende von der vorhergehenden. Aber es müßte dann ein Verbum bei *πορὰ* stehen, wie etwa *ἐγένετο* u. dergl. Die bloße Verbindung des einen Substantivs mit dem andern durch *παρὰ* kann nicht die Verursachung des einen durch das andere bezeichnen, und *ὀρχεῖσθαι* kann in jener Verbindung mit *πορὰν παρὰ πορὰν* auch nicht das Verursachte sein; 5. wird *παρὰ* c. acc. zur Angabe einer Gemäßheit gebraucht, in der sinnlichen Anschauung einer Nebeneinanderhaltung oder -stellung einer Handlung neben einen Gegenstand. Dann steht aber ein Verbum des Prüfens, Untersuchens u. ähnl. dabei, was hier fehlt.

Ich fasse daher jene Worte Plutarchs *δύο τοὺς εὐδοκίμους καὶ βουλο-*

μένους ἀνασώζειν τὴν ἐμμέλειαν ἤξλουν τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φορὰν so auf, daß von jenen beiden, welche die ἐμμέλειαν wieder in ihren gesunden Zustand versetzen wollten, einige verlangten, daß sie Bewegung um Bewegung, die eine gegen die andere gehalten, in Verhältniß und Vergleich zu einander tanzen sollten; daß mithin in diesem vergleichsmäßigen Verhältniß der φορὰ zur φορὰ das Wesen der ἐμμέλεια bestand.

Fragen wir uns nach allem diesen, was der Ausdruck *ῥυθμός* und *ἐμμέλεια* im Verhältniß zu einander bedeute, so werden wir sagen: Rhythmus bedeutet die Ordnung der Orchesis zunächst rücksichtlich der Zeit, dann aber überhaupt, mit synekdochischer Einschließung der Ordnung des Raums, durch welche die Orchesis sich bewegt. In letzterer Hinsicht findet sich das Wort im besonderen von der Stellung einer Bildsäule gebraucht. Im allgemeinen Sinn aber wendet es Plato in der oben angeführten Stelle der *Leges* auf die *ὄρχησις* überhaupt an. *Ἐμμέλεια* aber bedeutet zunächst die Ordnung der räumlichen, sich nach dem μέλος richtenden Bewegung in der tragischen Orchesis, dann aber synekdochisch die tragische Orchesis überhaupt. Vgl. Aristoph. *Ran.* Schol. 806: [λόγων ἐμμέλειαν: "Οτι καταχρηστικῶς νῦν τὴν εὐρυθμίαν . . .]. Suidas: ἐμμέλεια· χορική ὄρχησις, ἢ εὐρυθμία· καὶ ἡ μετὰ μέλους τραγική ὄρχησις. — Hesych.: ἐμμέλεια· εἶδος ὀρχήσεως. καὶ Πλάτων ἐπαινεῖ τὴν ὄρχησιν καὶ φησιν ἡ ἀπὸ τοῦ μέλους ὀνομάσθαι ἢ ἀπὸ τοῦ πρὸς τὰ μέλη γίνεσθαι.

Zu größserer Deutlichkeit verdient hier aber noch die schon oben angezogene Stelle aus Aristoteles, *Poetik* 1447<sup>a</sup> B., näher betrachtet zu werden. Sie lautet vollständiger: αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ (χρωμένη μμεῖται) χωρὶς ἁρμονίας ἢ (τέχνη) τῶν ὀρχηστῶν. καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις. Fragt man, was er hier unter Rhythmus ohne Harmonie versteht, so ist die Erklärung darin gegeben, daß er vorher von einer Verbindung μόνον der ἁρμονία und des ῥυθμός in der αὐλητικῇ und κιθαριστικῇ sprach, in welcher Verbindung zur reinen Instrumentalmusik der Rhythmus zeitlich gedacht ist. Es muß also auch mit αὐτῷ τῷ ῥυθμῷ 'dem bloßen Rhythmus' derselbe zeitlich vorgestellt sein. Bloße Zeit kann nun aber der bloße Rhythmus nicht sein; denn geteilt, gegliedert werden kann die bloße Zeit nicht, sondern sie muß durch etwas gegliedert werden. Dies giebt Aristoteles an durch die Worte διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν. Susemihl übersetzt dieselben: durch Ausprägung in den Formen des bewegten Menschenkörpers. Wenn nun diese schematisierten Rhythmen, die in den σχήματα verkörpertem berechenbaren Zeiten und die in den φοραὶ verkörpertem nicht berechenbaren Zeiten, allerdings auch als Zeitgliederung die Gedanken ausdrücken, so thun sie das doch wesentlich auch durch die körperlichen Formen und die Bewegungen, womit dieselben im Wechsel hervorgebracht werden. Und es ist ein Mangel im Ausdruck und auch in dem Gedanken dieser ganzen Stelle, daß das μμεῖσθαι

dem ἀντὶ τῷ ῥυθμῷ, dem bloßen Zeitrhythmus, zugeschrieben wird. Ja man mag wohl fragen, ob denn das Ausdrucksvolle der Orchesis nicht mehr in den Haltungen und Bewegungen des Körpers als in den Zeiten liege, welche dieselben dauern. Und man wird die Frage bejahen müssen. Dann aber ist die Darstellung der Poetik auch nicht bloß mangelhaft, sondern legt sie das Hauptgewicht auf das weniger Wichtige. Es ist dies etwas anderes, als wenn Plato unter Rhythmus synekdochisch auch die räumlichen Bewegungen und Haltungen mit verstand; denn er sagte nicht, daß der bloße Zeitrhythmus den Gedanken ausdrücke.

Es besteht nun aber ein Unterschied der Beine und Füße und der übrigen Körperteile, der Hände und Arme, des Kopfes, des Rumpfes, mit Bezug auf das Ausdrucksvolle und die übersichtliche Ordnung.

Die Hände und Arme, der Kopf und der Rumpf bilden in ihren Lagen zu einander hauptsächlich die ausdrucksvollen σχήματα, διατάξεις τῶν τοῦ σώματος μερῶν (Aristoxenus). Aber ein bleibendes, festes System konnten sie nicht bilden, weil kein bleibender, fester Anhalt für die Erinnerung dabei leiblich vorhanden war. Die σχήματα wechselten, wie die Gedanken und Empfindungen, die sie ausdrückten.

Ganz anders aber steht die Sache bei den Beinen und Füßen. Das Schreiten hatte einen festen Maßstab und Anhalt an dem unveränderten und leicht in bestimmter Weise abteilbaren Boden. Man übersah und behielt hier ohne Mühe die Wege, welche jemand schritt, und konnte die einzelnen Teile des Weges vom Anfang bis zum Ende in der Erinnerung zu einem kontinuierlichen Ganzen zusammenfassen und nach der Aufführung mit dem Auge wieder nachmessen und nachgehen, indem man z. B. die dramatische Orchestra unverändert vor sich sah. Im Verhältnis der Schrittweiten zu einander lag also wesentlich das μουσικόν der ἐμμέλεια. Während die unhörbare κίνησις, die von Ton zu Ton, von Wort zu Wort geschieht, nicht als Teil mitberechnet wird, ist die leibliche κίνησις der Füße von Stelle zu Stelle als eine sinnlich wahrnehmbare, sichtbare ein wesentlicher Teil des Kunstwerks. Auf den verhältnissvollen Wechsel der Schritte rücksichtlich ihrer GröÙe kam es bei dem ὀρχεῖσθαι πορὰν παρὰ πορὰν vor allem an. Freilich ist das σχῆμα zunächst dasjenige, was bezweckt ward, vgl. Plat. Leg. VII, p. 816 A: ὅλως δὲ φθεγγόμενος, εἴν' ἐν φθαῖς εἴν' ἐν λόγοις, ἥσυχλιν οὐ πᾶν δυνατὸς τῷ σώματι παρέχσθαι πᾶς· διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήματα γενομένη τὴν ὀρχησθαι ἐξεργάσατο, und um mit dem σχήματα zu wechseln, ward die πορὰ nötig; daher es Plat. Leg. VII 18, 815 A heisst: τὰς ἐπὶ τὰ δρασιμὰ φερόμενας αὐ σχήματα. Allein um die ἐμμέλεια herzustellen, kam es nicht vor allem auf das Verhältnis des σχήματα zu einander, sondern auf das der πορὰ zu einander an und unter ihnen besonders auf das der πορὰ der πόδες.

Was nun die Verhältnisse der Schrittweiten zu einander betrifft, so können dieselben unmittelbar und mittelbar aufgefaßt werden. Nach dem Schritt nämlich folgte die Stellung, und die Weite des Schritts, soweit dabei der eine Fuß vor oder hinter den andern gesetzt wurde,

entsprach der Entfernung, welche in der Stellung dann der eine Fuß von dem andern hatte. Nun kommt es aber beim verhältnismäßigen Schreiten nur auf den angeführten Teil des Schritts an; denn nur darum handelt es sich bei einem Tanz, wie viel man vorwärts oder rückwärts kommt. In der *πορά* ist aber auch der übrige Teil des Schritts mit enthalten: beim Vorwärtsschreiten nämlich derjenige, welchen der vorher zurückstehende Fuß bis zum Vorderende des nachher zurückstehenden, des stehen gebliebenen durchmaß; und beim Rückwärtsschreiten derjenige, welchen der vorher voranstehende Fuß bis zum Hinterende des nachher voranstehenden, des stehen gebliebenen durchmaß. Faßt man nun die *ὁδός*, die Gesamtheit der Entfernungen, *διαστήματα*, als eingeteilte *via*, Weg, als Ort auf, so enthält die Gesamtheit der *σχήματα*, sofern darin die Stellung der Füße immer einen Teil bildet, diese ganze *ἐμμέλεια* der Füße mit jeder geschrittenen *πορά παρὰ ποράν*. Und diese Art der Auffassung scheint das *σχηματιζομένων ῥυθμῶν* mit zu enthalten. Indessen diese Auffassungsweise dürfte doch erst eine spätere sein. Denn sie stimmt nicht zu dem Ausdruck *κλήσις σώματος*, womit man ursprünglich die *ὄρχησις* bezeichnete und der sich auch dafür erhielt. Dieser deutet vielmehr darauf, daß die *ὁδός* als Handlung, *ίερ*, Gang aufgefaßt ward und man es nicht für nötig hielt, den für die *ἐμμέλεια* nur in Betracht kommenden Teil des Schritts abzusondern, weil sich von selbst verstand, daß nur dieser berechnet ward. Überdies war es auch nicht einmal ganz möglich, diesen allein in den *σχήματα* darzustellen; denn die Größe des stehen bleibenden Fußes zählte in dem berechneten Teil, dem *διάστημα* beider Füße, nicht mit, und sie war doch im *σχῆμα* immer mit vorhanden und sichtbar. Und man konnte doch auch für das System des zeitlichen Rhythmus die unberechenbaren Zeiten der *ποραί* nicht unbeachtet lassen, weil dies eben aus den berechenbaren und unberechenbaren zusammen bestand. Natürlicher und einfacher folgerecht bleibt daher die ursprüngliche Auffassungsweise, und diese ist ja auch in dem Ausdruck *ποράν παρὰ ποράν* bewahrt, daß man nämlich die Größen der Schritte, der Bewegungen maß und verglich.

Der Vollständigkeit halber will ich hier noch etwas genauer auf den Begriff der *δειξις* eingehen. Zu seiner Erklärung darf man nicht die Stelle bei Athenäus 21 f herbeiziehen: *Καὶ Τέλεισις δὲ ἡ Τελέστις ὁ ὀρχηστοδιδάσκαλος πολλὰ ἐξέφηνε σχήματα, ἅκρω ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνυούσαις* (*excidit χρησάμενος* Meineke). Denn zunächst ist hier bloß von den *χεραὶ* die Rede, während Plutarch die *δειξις* nicht ausdrücklich auf diese beschränkt, wenn er sie auch ihnen ganz vorzugsweise zuschreiben muß; s. sogleich. Sodann bezieht sich das *δεικνυούσαις* auch auf *σχήματα*, während Plutarch gerade die *δειξις* von dem *σχῆμα* unterscheidet; und es wird auch dem Telesis ganz allgemein ein großes Lob als einem Lehrer und Erfinder in der Orchestik erteilt, so daß an ein spezielles Gebiet, wie es Plutarch mit seiner *δειξις* meint, bei diesem Lob des Athenäus nicht zu denken ist; vorzüglich liegt dies Allgemeine in dem bei *δεικνυούσαις* stehenden Objekt *τὰ λεγόμενα*, welches die bei der Orchesis gesprochenen Worte überhaupt als

Gegenstand des *δεικνύειν* bezeichnet. Dieses hat daher den allgemeinen Sinn von 'darstellen'.

Diesen hat die *δείξις* bei Plutarch nicht. Sie ist nicht etwas Nachahmendes, sondern etwas die Dinge selbst Kundthuendes.

Zur Nachahmung werden das *σχῆμα* und die *φορά* verwendet. Das *σχῆμα* ahmt eine *μορφή* und *ἰδέα* nach, eine Gestalt und deren besondere Erscheinung, und ist eine Haltung und Anordnung. Es wird auf dem Leibe, also durch die Garderobe, ein Charakterbild in malerischer Weise, angeordnet, und es wird in den besonderen Erscheinungsweisen, Figuren, auf deren Hervorbringung die Bewegungen zielen und worin sie endigen, vor dem Darsteller gewisse Zeiten verweilt. Die *φοραί* aber sind eben diese Bewegungen, wodurch die *σχήματα* hervorgebracht werden. Ihre orchestische Bedeutung geht aber nicht in diesem Zweck auf, sondern sie sind auch selbst etwas Ausdrucksvolles. Sie sind ein *ἐμφαντικόν*, etwas, das die Eigenschaft hat, ein anderes in sich zur Erscheinung zu bringen, etwas Ausdrucksvolles; und was so ausgedrückt wird, ist ein *πάθος*, ein Begegnis, ein empfangener Eindruck, oder eine *πράξις*, ein spontanes Thun, oder eine *δύναμις*, ein Vermögen etwas zu thun, z. B. eine Drohung. Bei der Wortstellung *πάθους τινὸς ἐμφαντικόν ἢ πράξεως ἢ δυνάμεως* stellt sich *δυνάμεως* näher zu *πράξεως* und mit demselben dem *πάθους* gegenüber; ich nehme daher *δυνάμεως* als Vermögen etwas zu thun.

Wenn nun der Choreut und Schauspieler überhaupt eine Rolle, also nicht seine eigene wirkliche Person spielt, so scheint es, daß alle seine Bewegungen nur nachahmende, ein *μιμητικόν*, sein können. Was soll denn in ihnen noch ein *δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων* oder, wie es nachher heisst, ein *κυρίως αὐτὰ δηλοῦν τὰ πράγματα*? Dies soll kein *μυεῖσθαι* sein; wenn aber doch eben der Choreut und Schauspieler durchaus wesentlich eine Rolle spielen, so scheint etwas, was kein *μυεῖσθαι* ist, nur ein Ausder-Rolle-fallen sein zu können; und das kann doch kein wesentlicher Teil der *ὄρχησις* sein. Es bleibt also nur übrig, daß etwas, was ein *μιμητικόν* ist, doch nicht die *μίμησις* zum Hauptzweck hat, sondern das *δηλοῦν* eines Wirklichen. Und dieses Wirkliche muß etwas sein, was nicht zum Charakterbild gehört, das der Darsteller spielt, also etwas aus der wirklichen Welt um ihn, worin er ja spielt. Und das besagen denn auch die von Plutarch für die *αὐτὰ τὰ πράγματα* angeführten Beispiele, *τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, αὐτοὺς τοὺς πλησίον*. Die Erde und der Himmel sind, da es sich um *αὐτὰ τὰ πράγματα*, also nicht um Dekorationen handelt, die wirklichen, also die umgebende Natur. Und die Nahen sind, da noch ausdrücklich *αὐτούς* dabei steht, nicht die vorgestellten Personen des Stücks, sondern andere als wirkliche gegenwärtige, also Zuschauer, Rhabdophoren und wer sonst keine Rolle spielte. Somit giebt Plutarch in vollständiger Disposition die Natur und Menschen an, welche Gegenstand der *δείξις* sind. Die *δείξις* ist aber nicht als Darstellung, sondern als Hinzeigen auf jene Gegenstände zu fassen. Dieses Hinzeigen fällt aber nicht aus dem Rahmen der Kunst heraus und wird nicht zur Prosa, weil es *τάξει τινὶ καὶ ἀριθμῷ* geschieht, und zwar als Teil der Orchesis.

**Größe des Schritts.** Das  $\beta\eta\mu\alpha$  und das  $\beta\eta\mu\alpha \delta\iota\pi\lambda\omicron\upsilon\nu$  haben die Griechen beide erst von den Römern übernommen, gleich dem *gradus* und *passus* von  $2\frac{1}{2}$  und 5 Fuß; Lepsius 'Die Längenmaße der Alten' S. 36. Diese Größe kommt also für die Orchesis nicht in Frage. Sie würde auch deswegen nicht sich eignen, weil dabei der schreitende Fuß immer um  $1\frac{1}{2}$  Fuß vor den stehenden andern gesetzt wird, so daß es, wenn sie vorm Schreiten so standen, von der Spitze jenes bis zu der von diesem  $1\frac{1}{2} + 1$ , und wieder von der Spitze dieses bis zu der von jenem, nachdem er wieder niedergesetzt ist,  $1\frac{1}{2} + 1$  Fuß beträgt. Bei der Orchesis aber kommen ein einfacher und zweifacher Schritt so in Betracht, daß dabei nur der Raum gilt, um welchen der schreitende Fuß vor den andern stehenden gesetzt wird, indem von der Spitze des stehenden bis zur Spitze des vorgesetzten gemessen wird, und beim zweifachen Schritt, in diesem Sinn zweifachen, der Zwischenraum das Doppelte beträgt, also das orchestische  $\beta\eta\mu\alpha$  und  $\beta\eta\mu\alpha \delta\iota\pi\lambda\omicron\upsilon\nu$ , um es hier so zu nennen, nicht  $= 1$  und  $1\frac{1}{2}$ , sondern  $= 1$  und  $2$  ist. Zählte man den Raum dazu, um welchen der schreitende Fuß vor seinem Endziel zurückstand, was sich danach richtet, ob er neben dem stehenden oder um 1 oder 2 hinter ihm stand und ob er um 1 oder 2 vor ihn gesetzt ward, so gäbe das die möglichen Gesamtweiten von 1, 2, 3 und 4 einfachen Schrittgrößen. Allein so sind die orchestischen Schritte nicht zu messen, bei denen es sich nur darum handelt, um wie viel man weiter kommt. Der orchestische Schritt hieß aber  $\pi\omicron\upsilon\varsigma$ . Wie groß soll ich ihn annehmen, d. h. den einfachen  $\pi\omicron\upsilon\varsigma$ , die Maßeinheit?

Zunächst liesse sich denken, da der Name  $\pi\omicron\upsilon\varsigma$  auch Fuß bedeutet, daß die Größe des einfachen Schritts  $= 1$  Fuß sei. Dies giebt aber nicht eine ganz leichte angemessene Größe für einen Choreuten ohne Kothurn, sondern der Doppelschritt wird beschwerlich. Und da nun alle Schritte zusammen ein symmetrisches System bilden sollen, so wird der Schritt mit dem Kothurn ebenso groß anzunehmen sein. Der Klotz und das Schleppkleid jedoch begünstigten auch beim Schauspieler nicht größere Schritte. Überhaupt ist es für tragische Schritte, die eine gewisse feierliche Langsamkeit hatten, geraten, dieselben möglichst klein anzunehmen. So weit indessen muß man sie jedenfalls nehmen, daß 2 Personen auf 2 Quadratschritt Raum unmittelbar an einander treten und stehen können. Welche Größe nun die richtige ist? Einen gewissen Anhalt suche ich in dem Verhältnis der Schrittzahlen zu der Größe der Theaterüberreste. Am Theater zu Epidaurus (s. u.) habe ich dieselbe  $= 1 \sigma\iota\theta\alpha\mu\acute{\eta}$  gefunden.

Könnten auch in verschieden großen Orchestren verschieden große Schritte für dieselben Chorkompositionen, z. B. die der Antigone, genommen worden sein, was ja bei kyklischen Chören auch so sein mußte? Dies wäre ähnlich, wie wir dieselben Töne in etwas verschiedenen Klangfarben, z. B. auf Violinen und Bratschen, durch verschieden lange Griffe bei verschieden langen Saiten bilden. Indessen glaube ich das nicht. Orchesteis waren wohl so gut von festen Verhältnissen, wie heute eine Komposition für

Violen nicht auf Bratschen ausgeführt wird, und wie die Manegen von Cirkussen gleich groß sind.

Ein *πούς* in technischem Sinn nun ist eine Einheit von 2 Schritten, einem des rechten und einem des linken Beins. Davon ist einer der stärkere und Hauptschritt und heisst *βάσις*, der Nebenschritt *ἄρσις*. Dies ist eine Erweiterung, Übertragung aus dem Einzelschritt, der aus Hebung und Setzung besteht. Man zählte beim Machen eines Weges nur die Hauptschritte und sagte so und so viele *πόδες*, *βάσεις*, subintelligiere die Nebenschritte. Fehlte der letztere, so war darum der *πούς*, die *βάσις* doch zu zählen; nicht aber, wenn der Hauptschritt fehlte. Die Auflösung einer Weite in zwei 2 Engen wird geschritten, indem der gehobene Fuß nach einer Enge Vorbewegung leicht den Boden wieder berührt und dann nach einer zweiten solchen Vorbewegung fest niedergesetzt wird.

Wichtig ist jedoch die Frage, ob und wie weit man anderswo als in Athen die klassischen dramatischen Chöre auführte, wie weit Partiturschriften (bei uns druckt man Partituren noch nicht seit langer Zeit) und geübte Choreuten, Tänzer sowohl als Sänger, zu Gebote standen. Namentlich bei jüngeren Theatern, in denen keine dramatischen Chöre mehr stattfanden, kommen die Orchestragrößen für sie nicht in Betracht.

Es ist nunmehr zu untersuchen, ob und wie der orchestische Rhythmus wiederzufinden sei.

Nach den oben ausführlich angegebenen Worten Plutarchs folgt zunächst eine Vergleichung des Verhältnisses zwischen Orchesis und Poesie mit demjenigen zwischen Malerei und Poesie mit Bezug auf das von Simonides Gesagte. Leider sind die Worte Plutarchs verdorben. Indessen sind sie doch so weit erhalten, daß der für unsere Zwecke in Betracht kommende Gedanke klar vorliegt.

Plutarch sagt De gloria Athen. cap. 3: 'Ο Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν πολήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ πολήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. Ἄς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινόμενας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγούνται καὶ συγγράφουσιν. Εἰ δὲ οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν, οἱ δ' ὀνόμασι καὶ λέξεσι τὰντὰ δηλοῦσιν, ὅλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἀμφοτέροις ἐν ὑπόκειται.

Zunächst mache ich hier noch darauf aufmerksam, daß hier durch *δηλοῦσιν* und *μιμήσεως* dieselbe Kunst bezeichnet ist. Vergleicht man hiermit das vorher erörterte *ἡ δεξις οὐ μιμητικὸν ἐστίν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων* und betrachtet man, daß das genus *δηλωτικὸν* durch *ἀληθῶς* spezialisiert ist, so kommt man zu der Auffassung, daß *δηλοῦν* das Allgemeinere ist und daß die 2 Arten davon das *ἀληθῶς* (auf wirkliche Weise) *δηλοῦν* und das durch ein Bild *δηλοῦν* (das *μιμεῖσθαι*) sind.

In Bezug aber auf die Äußerung des Simonides, daß die Malerei eine schweigende Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei sei, heisst es nun in der Quaestio convivalis IX 15 weiter: Καὶ ὅπως, ἔφη, μετάθεσιν [alte Konj. f. μεταθήσειν] τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν πολήσιν γὰρ εἶναι τὴν ὄρχησιν σιωπῶσαν καὶ φθειρομένην, ὄρχησιν πάλιν



τὴν ποιήσιν· ὅθεν εἶπεν οὔτε γραφικῇ μετεῖναι ποιητικῆς οὔτε ποιητικῇ γραφικῆς, οὐδὲ χρῶνται τοπαράταν ἀλλήλαις. Ὁρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστὶ, καὶ μάλιστα μιμούμεναι περὶ τὸ ὑπορχημάτων γένος ἐνεργὸν ἀμφοτέραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι.

Hier wird zunächst, wie hinreichend klar ist (vgl. zu der verderbten Stelle Bergk 'Poetae lyriici Graeci'), die Orchesis eine schweigende Poesie und die Poesie eine tönende Orchesis genannt und dann das Wichtige hinzugefügt, daß, während Malerei und Poesie einander durchaus nicht gebrauchen, dagegen die orchestische und poetische Kunst alle Gemeinschaft und Teilnahme, die man denken mag, an einander haben. Besonders in den Hyporchemen bringen sie in energischer, nachdrücklicher Weise beide zusammen durch die Schemata und die Worte die Nachahmung zur Vollendung. Das ὀνομάτων ist nämlich nicht durch Nomina, sondern durch Worte überhaupt zu übersetzen, weil ja keine von den Worten der ποιήσεις ausgeschlossen werden sollen. Hierin liegt im allgemeinen, nicht bloß daß beide zusammen dasselbe ausdrücken, sondern auch daß sie in ihrem Ausdruck, soweit möglich, sich vereinigen; denn es findet πᾶσα κοινωνία καὶ μέθεξις ἀλλήλων statt. Dies aber ist in der Zeit der Fall; denn beide nehmen ja Zeit ein; und wenn sie dasselbe ausdrücken, so geschieht dies auch gleichzeitig. Man wird also, wenn das auch nicht bis ins einzelste hieraus geschlossen werden kann, doch im ganzen schließen, daß die Zeitdauer der Schemata und Worte dieselbe war. Worte aber haben Silben, und Körperhaltungen können als Einheiten dasselbe ausdrückend im übrigen bestehend gedacht werden, während der Tanzende doch so viele Schritte in einer und derselben Haltung macht, als das Wort Silben hat, indem jeder Schritt so lange dauert wie eine entsprechende damit zusammentreffende Silbe. Dann findet offenbar eine κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων statt.

Das zunächst Folgende trägt für unsern Zweck wenig aus: Δόξεις δ' ἄν, ὥσπερ ἐν γραφικῇ, τὰ μὲν ποιήματα ταῖς χρώσεσιν εἰκέναι, τὰ δὲ ὀρχήματα ταῖς γραμμαῖς, ὅφ' ὧν ὁρῆται τὰ εἶδη. Wichtig ist aber dann das Folgende: Ἀηλοὶ δὲ ὁ μάλιστα κατορθωτέον δόξας ἐν ὑπορχήμασι, καὶ γεγοῆναι πιθανώτατος ἑαυτοῦ (dies ist Simonides), τὸ δεῖσθαι τὴν ἐτέραν τῆς ἐτέρας· τὸ γὰρ

Ἀπέλαστον ἔπουν ἢ κύν' Ἀμυκλαίαν  
ἀγωνιῶν ἐλελύόμενος ποδὶ μέμειο  
καμπύλον μέλος διώκων.

Die Verderbnis des Textes (vgl. Bergk a. a. O.) hat auch hier wieder keinen Einfluß auf das, was die allgemeinen Andeutungen des Orchestischen betrifft. Denn das ist jedenfalls gesagt, daß der Tänzer ein Rofs oder einen Hund mit dem Schritt nachahmt und daß er es thut, indem er dem krummen Liede nachjagte. Wie die krummen Rhythmen der λέξεις metrisch bezeichnet und die Worte konstituiert werden, ist für die allgemeine Frage gleichgültig; jedenfalls sind sie einem gekrümmten, sich windenden Wege vergleichbar. Wenn nun der Tänzer diesem nachjagt, so muß er

sich an den Rhythmus der λέξις mit dem Tanze angeschlossen, also dessen Zeitverhältnisse nachgebildet haben, und zwar nicht blofs dessen Zeitverhältnisse, sondern auch dessen Zeitgrößen; denn hätte er andere, wenn auch in denselben Verhältnissen stehende, aber doch andere genommen, so wäre er bald mit demselben auseinandergekommen. Das Bild des Verfolgers setzt zwar ein Hinterhersein voraus, während wir doch nicht annehmen können, daß der Tanz erst seinen Schritt gethan habe, nachdem die ῥῶδή ihren Ton gesungen habe; das ist nur das *claudicare* der *comparatio*, die in dem Bilde des διώκειν liegt. Soll der Tanz die Rhythmen des Gesangs ausdrücken, so muß er gleichzeitig sein. Die Zeiten der σχήματα und der ὀνόματα sind also dieselben. Immerhin wäre freilich nicht gesagt, daß dies so genau zu nehmen sei, daß nicht einmal eine Länge hier zwei Kürzen dort und zwei Kürzen hier einer Länge entsprochen haben.

Dies Verhältnis aber von λέξις und ὄρχησις, daß diese sich dem Gesange jener genau anschliesst, wird durch das Wort ἐμμέλεια ausgedrückt. Schol. Arist. Ran. 806 λόγων ἐμμέλειαν: . . . κυρίως γὰρ ἡ μετὰ μέλους τραγικὴ ὄρχησις. οἱ δέ, ἡ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις.

Nun aber ist noch das Wort ἐλελιζόμενος bedeutsam. Dies bezeichnet doch, da es sich von der Nachahmung eines Pferdes oder Hundes handelt, nicht blofs die zeitliche Gleichheit mit dem raschen krummen Rhythmus des Liedes, sondern auch die räumlich hin und her sich wendenden Bewegungen der Schritte. Und man muß sagen, daß dieses räumliche Hin und Her nichts als eine Nachahmung von dem krummen Gang des Liedes sein soll. Dieser Gang des Liedes ist aber mit dem Tanz gleichzeitig. Und so wird man darauf geführt, daß die Schritte in einer verwandten Beziehung zu den Zeiten des Rhythmus stehen. Daß freilich das Verhältnis ihrer Größen den Verhältnissen der Zeitgrößen entspreche, ist nicht daraus zu entnehmen; wohl aber, daß die Richtung der Schritte in dieser Stelle des Hyporchems eine krumme, d. h. hin und her gewendete war, wie der Rhythmus krumm, d. h. mannigfach wechselnd war.

Weiter heisst es bei Plutarch (vgl. bei Bergk a. a. O.): ἡ τὸ

Ὄλος ἀνὰ Δάτιον ἀνθεμένον πεδίον πέταται

θάνατον κεράσασα ἐδρέμεν μανύων ἐλάφῳ·

τὰν δ' ἐπ' αὐγῆνι στρέφοιαν ἑτερων κἄρα πάντα ἔτοιμον κ. τ. ε.

μονονοῦ κέληθεν τὴν ἐν ὄρχησει διάθεσιν τὰ ποιήματα καὶ παρακαλεῖν τὸ χεῖρε καὶ τὸ πόδε, μᾶλλον δὲ ὅλον ὥσπερ τισὶ μηρίνοις ἔλκειν τὸ σῶμα τοῖς μέλεσι καὶ ἐντείνειν, τούτων δὲ λεγομένων καὶ ἀδομένων, ἡσυχίαν ἄγειν μὴ δυνάμενοις. Man lese κέληκεν, stelle καὶ und παρακαλεῖν um, und lese δυνάμενον. Dann heisst dies: „die Stelle: Wie auf Dotions Blumengefeld u. s. w. spricht es fast laut aus, daß die Gedichte die Anordnung im Tanze hervorrufen (eigentlich zur Bewegung rufend antreiben) und die Hände und die Füße oder vielmehr den ganzen Leib gerade wie mit Schnüren mit den Gesängen ziehen und anspannen, welcher, wenn diese gesprochen und gesungen werden, nicht in Ruhe bleiben kann“. Die Ursache sind die Gedichte, die Wirkung

ist die Orchesis; ganz wie Plato Legum VII p. 816A sagt: *μήμεις τῶν λεγόμενων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξειργάσατο τέχνην ἔπασαν*. Auch de Republ. III p. 400: *ἔπεται . . . ἑνθμός γε καὶ ἁρμονία λόγῳ, . . . ἀλλὰ μὴ λόγοις τούτοις*. Und das, was Plutarch durch die beiden Stellen aus Simonides beweisen will, *τὸ δεῖσθαι τὴν ἑτέραν τῆς ἑτέρας*, daß die eine Kunst der andern bedürfe, nämlich die Poesie der Orchesis und die Orchesis der Poesie, besteht darin, daß die Poesie, um zur vollen Wirkung zu gelangen, die Orchesis hervorruft und daß die Orchesis als hervorgerufene Wirkung eben der veranlassenden Ursache, der Poesie, bedarf. Denn von der spätern Pantomimik redet ja Plutarch hier nicht; wie er denn *τὸ δεῖσθαι ἑτέραν τῆς ἑτέρας* durch Beispiele aus dem Simonides beweist, die freilich nicht aus tragischer *ἐμμέλεια*, aber doch aus der kunstvollsten Hyporchematik der alten Zeit entnommen sind. Wenn nun die Gedichte die Anordnung im Tanzen antreiben und durch die Gesänge, d. i. die rhythmisch gesungenen Worte, den ganzen Leib wie mit Schnüren, also wie Gliedergruppen, ziehen und anspannen, so ist darin doch eine Beziehung zwischen dem Rhythmus des Gesungenen und der in Bewegung gesetzten Anordnung des Tanzes ausgesprochen, der Art, daß diese Bewegung eine Analogie zu dem Rhythmus des Gesanges haben muß, in welcher Analogie sie zeitlich stehen.

Hier kommt nun aber noch Folgendes zur genaueren Beachtung. Athenäus XIV 628c sagt von der alten klassischen Zeit: *οὐ κακῶς δὲ λέγουσιν οἱ περὶ Λάμωνα τὸν Ἀθηναῖον ὅτι καὶ τὰς ᾠδὰς καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πως τῆς ψυχῆς* und ebenda d: *ἐξ ἀρχῆς . . . οἱ ποιηταὶ . . . ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν ᾄδομένων . . . ὅθεν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προσηγόρευον* und de: *εἰ δὲ τις ἀμέτρως διαθεῖη τὴν σχηματοποιῶσαν καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὀρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἁδόκιμος*. Hierin ist zunächst kein Unterschied zwischen Gesängen und Tänzen mit Bezug darauf gemacht, daß beide entstehen, wenn die Seele irgendwie bewegt wird. Sodann heisst es, in Übereinstimmung wieder mit der eben angeführten Stelle Plat. Leg. p. 816A, daß die Poeten die Schemata vom ersten Anfang an nur als Zeichen des Gesungenen gebrauchten, woher sie dergleichen auch Hyporcheme, d. h. Tänze nach Gesungenem, nannten. Dies erklärt sich so, daß der Ausdruck der Seelenbewegung im Wort, dem gesungenen, der deutlichere war, also die leitende Stellung einnahm, der sich der Ausdruck im Tanz folgend anschloß; folgend, nicht der Zeit nach, sondern dem Range nach. Nun aber kommt Athenäus auf das Maß. Bisher redete er von den räumlichen Haltungen; und diese folgten dem Gesang. Aber wo es sich nun um das Maß, d. i. das Zeitmaß, handelt, da wird der Tanz als das Bestimmende genannt. Denn es heisst, daß, wenn einer, nämlich der Poeten, die Schematopöie, die Erfindung, Komposition der Gebärden, nicht maßvoll anordnete und zu den Gesängen zum Dichten und zum Komponieren der Gesänge in seiner Poesie, d. i. in seiner Verfertigung des Gesamtkunstwerks, gelangend nichts gemäß der Orchesis, mit Rücksicht auf die Orchesis sagte, dieser verworfen

wurde. Also im Metrum, im Zeitmafs war die Orchesis das Bestimmende, und der Gesang richtete sich danach. Richtete der Gesang sich aber im Zeitmafs nach dem Tanz, so hatten beide dasselbe Zeitmafs. In allem diesen ist bei Athenäus von dem ersten Tanz der alten klassischen Zeit die Rede.

Man kann hiermit das Verhältniß einigermassen vergleichen, wie in unserer Vokalmusik die Worte im Takt dem Rhythmus des Gesangs folgen, die Führung des Tonischen aber in der Melodie dem Inhalt des Textes sich anschließt.

Dafs dieses Metrum des Tanzes nun, ebenso wie das des Gesangs, nach bestimmten Zahlenverhältnissen geordnet war, sagt Quintilian, Inst. IX 4, 139: *Atque corporis quoque motui quaedam tempora assignas; pedes non minus saltationi quam modulationibus adhibet musica ratio numerorum.* Das Wort *pedes* ist hier von den in einem Verhältniß von Zahlen stehenden Zeiten nicht blofs der Schritte, sondern aller orchestischen Körperbewegung gebraucht. Für das rhythmische System kommt es uns jedoch vorzugsweise auf die *pedes* der Schritte an, von denen das Wort *pedes* auch erst auf die übrigen Körperbewegungen übertragen wurde. Entsprachen nun aber nach dem früher Erörterten die Zeiten des Tanzes den gleichzeitigen Zeiten des Gesangs, so ist unmittelbar auch der Schluß gegeben, dafs die *pedes* des Tanzes dieselben, wie diejenigen des Gesanges, des gesungenen Wortes waren.

Dies würde man auch ohne solchen Anhalt in der Überlieferung schon von vornherein annehmen müssen. Denn die Einheit des chorischen Kunstwerks läßt nicht einen zweiten verschiedenen Rhythmus neben dem im Gesange zu. Da der zeitliche Rhythmus des Gesangs aber eben in einer Komposition der *pedes* besteht, so kann der zeitliche des Tanzes eben auch nur in einer Komposition der *pedes*, und zwar derselben Komposition derselben *pedes* bestehen.

Dies bestätigt sich nun durch die Untersuchung der einzelnen Füße in dieser Beziehung.

Diese nunmehr anzustellende Untersuchung wird uns aber auch noch auf das wichtige Verhältniß von der Gröfse der Schritte in einem Fuß zu der Dauer der Stellungen nach denselben führen.

Ich beginne mit dem Jambus, über den uns Diomedes ed. Keil p. 477 in dieser Beziehung das Prinzipielle überliefert. Es heifst dort: *alii a Marte ortum Iambum strenuum ducem tradunt, qui cum crebriter pugnas iniret et telum cum clamore torqueret, ἀπὸ τοῦ λέναι καὶ βοᾶν Iambus appellatur: idcirco ex brevi et longa pedem hunc esse compositum, quod hi qui iaculentur ex brevi accessu in extensum passum proferuntur, ut promptiore nisu telis ictum confirment. auctor huius vibrationis Arctinus Graecus perhibetur:*

ὁ Ἰαμβος

ἐξ ὀλλίου διαβὰς προφύρω ποδὶ, ὅφρ' οἱ γυνὴ  
τεινόμενα ῥώοιτο καὶ εὐσθενὲς εἶδος ἔχησι.

*igitur hunc pedem vel iambicum gressum prisci Apuli Daunium a duce suo Daunio prodiderunt, quod is primus, cum adversus acrem Diomedis pugnam bellum asperum inisset, gradali pugna suos dimicare instituit, ut conlato pede, adsequenti paulatim dextero distentoque et progredienti laevo, et brevi successu et longo distentu gradus simul et nisus firmaretur. unde non immerito melum hunc iambicum gradalem quidam nuncupant Gradivoque Marti augurant, quod gradariae pugnae huius effectum moveantur.*

Das Wort ἰαμβος kommt von ἰάπτειν und heisst 'Wurf', zunächst in eigentlichem Sinn (Curtius 'Griech. Etym.'), dann in bildlichem Sinn (Sophokles Aj. 501 λόγοις ἰάπτειν, mit Worten werfen; Keil 'Anal. gramm.' 5, 21 ἰαμβοὺς δὲ τὰς ὕβρεις ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ ἀπὸ τοῦ ἰάπτειν). Hiermit stimmt die sachliche Erklärung des Diomedes überein. Dieselbe knüpft an die sagenhafte und etymologisch falsche Angabe an, daß der rüstige Führer Jambus vom ἰέναι und βοᾶν so benannt worden sei, weil er häufig in die Kämpfe ging und das *telum*, die Wurfwaffe, mit Geschrei schwang. Hierin liegt angedeutet, daß ursprünglich der Jambus eine Verbindung von Körperbewegung und Stimme war. Dann fährt er fort, diese Überlieferung zu berichten; sie gehe dahin, daß deshalb dieser *pes*, der Jambus, aus einer kurzen und einer langen (Silbe) zusammengesetzt sei, weil diejenigen, die den Wurfspieß schleuderten, aus einem kurzen Nähertreten in einen ausgedehnten Passus übergehend sich vorwärts bewegten. Erklärt und begründet wird die Zusammensetzung des sprachlichen Jambus, wie die Worte *ex brevi et longa* zeigen; denn zu diesen Femininen ist *syllaba* zu ergänzen. Dies ist ein zeitlicher *pes*. Und auch abgesehen von diesem besondern Grund zeigt dies der ganze Zusammenhang; denn es wird hier *de pedibus* gehandelt, und zunächst dann von denjenigen *binarum syllabarum* p. 475, 9, als welche behandelt werden der *pyrrichius* und *spondius* und dann der *iambus*, für den als Beispiel das Wort *dies* angegeben wird p. 476, 19. Erklärt und begründet aber wird diese zeitliche Komposition aus der des räumlichen Schreitens. Wenn nämlich nun das *ex brevi accessu* auch noch von der kurzen Zeitdauer des *accessus* verstanden werden könnte, so zeigt doch das *in extensum passum* und *proferuntur*, daß an räumliche Ausdehnung zu denken ist. Denn das *extensum*, das neben *passum* steht, ist doch am natürlichsten von der räumlichen und nicht von der zeitlichen Ausdehnung zu fassen; für welche letztere hier das Wort *longum* näher läge, weil das eben vorhergegangene *ex brevi et longa* begründet werden soll. Dazu heisst es dann *proferuntur*, was eine Bezeichnung einer räumlichen Bewegung ist; so daß man schließen muß, auch vorher seien räumliche Bezeichnungen für das gebraucht, wohinein die Schleudernden *proferuntur*. Wollte man aber sagen, dem sei schon durch das *passum* genügt und *extensum* könne dann daneben doch zeitlich verstanden werden, so wird dies nun definitiv durch das Griechische der beiden angeführten Hexameter ausgeschlossen, welche in ihrem Wortlaut manche offenbare Vorbilder des Lateins enthalten, so daß darin die Quelle der lateinischen Ausdrücke gesehen werden muß, namentlich da er handschriftlich mit lateinischen Buchstaben geschrieben

ist. Man vergleiche  $\xi\gamma\ \delta\lambda\lambda\gamma\omicron\upsilon$  mit *ex brevi accessu*,  $\pi\rho\omicron\phi\omicron\rho\omicron\varsigma\ \pi\omicron\delta\iota$  mit *in passum proferuntur*,  $\delta\iota\alpha\beta\acute{\alpha}\varsigma$  und  $\tau\epsilon\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha$  mit *extensum*,  $\rho\acute{\omega}\omicron\iota\tau\omicron\ \kappa\alpha\iota\ \epsilon\upsilon\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\iota}\varsigma$  mit *nisu confirmant*. Wenn nun auch der griechische Text von Scaliger konstituiert ist, so ist er doch hinreichend sicher überliefert, um sichere Schlüsse darauf bauen zu können. Namentlich giebt das  $\delta\iota\alpha\beta\acute{\alpha}\varsigma$  und  $\tau\epsilon\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha$  den Beweis dafür, daß *extensum* von räumlicher Ausdehnung zu fassen ist. Dann aber folgt, daß auch das *brevi* in dem *ex brevi accessu* diese bezeichnet. Denn soll das *brevi et longa* durch das *brevi* und *extensum* begründet werden, und wird das *longa*, das zweite Glied des ersten Verhältnisses, auf *extensum* zurückgeführt, Zeitliches auf Räumliches, und ist das erste *brevi*, das erste Glied des ersten Verhältnisses, ein zeitliches, so kann das erste des zweiten doch auch nur, wie das zweite des zweiten Verhältnisses, ein räumliches sein; nämlich nicht z. z.: z. r., sondern z. z.: r. r.

Der römische *passus* betrug 5, der *gradus*  $2\frac{1}{2}$  Fufs; Lepsius 'Die Längenmaße der Alten' Berlin, Hertz 1884, S. 36. Der römische Fufs ist 0,296, der attische nach Lepsius 0,297, nach Dörpfeld 0,2957.

Aus dem Wort *passum* darf man hier aber nicht schließen, daß die GröÙe eines römischen *passus* = der 5 Fufs betragenden Entfernung des vorwärts geschrittenen Fufses von der Stelle, wo er hinter dem andern stand, gemeint sei: denn es wird ja zunächst der griechische Jambus hier erklärt; dazu deutet das Beiwort *extensum* an, daß es auch *passus* kürzerer Art gebe, daß also *passus* hier nicht *in specie* ein bestimmtes Maß, sondern als *genus* ein unbestimmtes bezeichne. Immerhin freilich kommt die GröÙe eines ausgedehnten Schritts im ganzen auf das Maß eines römischen *passus* als bestimmter GröÙe hinaus. Es ist das aber nur dann der Fall, wenn der schreitende Fufs ebenso weit hinter dem stehenden aufgehoben als vor demselben niedergesetzt wird, was bei einer Wiederholung von Schritten nur dann der Fall ist, wenn sie einander an GröÙe gleich sind. Dies ist aber hier nicht der Fall, denn die beiden Schritte sind ein *brevis accessus* und ein *extensus passus*. Daß der schreitende Fufs bei dem *brevis accessus* ebenso weit hinter dem andern zu Anfang des Schritts stehe wie nach dem Schritt vor dem andern, wie also dieser andere, der dann schreitet, hinter ihm, davon ist nichts gesagt; und dann wären die Schritte doch nicht gleich, denn bei dem *extensus passus* würde dann doch der zu zweit schreitende eine weitere Strecke als eben der zuerst schreitende vor ihn, vor jenen vorgesetzt. Gleich würden freilich beide Schritte, wenn r weit hinter l stehend dann nahe vor l gesetzt und dann l, nun nahe so hinter r stehend, dann ebenso weit vor r gesetzt würde, wie zuerst r hinter l stand. Allein darauf ist bei Diomedes gar nicht Rücksicht genommen, wie weit der schreitende Fufs beim Anfang des Schritts hinter dem stehenden steht; denn es ist nur von *accessum* und *in passum proferuntur* die Rede; *accedere* und *proferri* findet aber nur so weit statt, als ein Fufs vor den andern gesetzt wird. Sodann soll ja der *brevis* und *longa* die GröÙe der Schritte entsprechen, also diese GröÙe verschieden sein. Somit kommt von den Schritten nur derjenige Teil in Betracht, um welchen der eine

Fuß je vor den andern gesetzt wird, der Teil, der das Vorwärtskommen bildet. Ob dann bei dem ersten Schritt der eine hinter dem andern steht, ist für den Jambus gleichgültig.

Der Zweck nun dieser Bewegung in einem kurzen sich Nähern und einem ausgedehnten Schritt ist, *ut promptiore nisu telis ictum confirmet*, damit sie, die Werfenden, durch ein dafür bereiteres Sichfestaufstemmen auf den Boden den Wurfgeschossen ihren Schuß, treffenden Stofs fest machen. Es ist also die Stellung mit weit gespreizten Beinen der Zweck; sie wird aber nicht bloß mit einem ausgedehnten Schritt eingenommen, was ja an sich genügt, um in sie zu gelangen, sondern außerdem noch mit einer dem ausgedehnten Schritt vorausgehenden kurzen Annäherung; und diese ist deshalb kürzer als jener Schritt zu denken, weil ja für das zeitliche Verhältnis der *brevis* und *longa* das räumliche des *brevis accessus* und *extensus passus* die begründende Analogie sein soll. Nun wird durch einen *brevis accessus*, aus welchem sie sich vorwärts bewegen, offenbar eine Vorbewegung mit einer Grenze bezeichnet, von welcher aus die Vorbewegung des *extensus passus* beginnt. Durch diese zweimalige, kürzere und längere Vorbewegung wird eine Steigerung bewirkt; die ganze Bewegung wird vorwärts drängender, als wenn nur ein Schritt stattfände, und so wird der *nisus* ein *promptior*.

Wie lang nun der *brevis accessus* im Verhältnis zum *extensus passus* sei, ist nicht ausdrücklich gesagt. Wenn jedoch das zeitliche Verhältnis durch das räumliche begründet wird und wenn jenes, das der *brevis* zur *longa*, das von 1. 2 ist, so liegt am nächsten, das räumliche als dasselbe, wie das zeitliche, und auch als 1. 2 aufzufassen.

Wie aber ist es zu denken, daß das zeitliche Verhältnis der Silben eine Folge von dem räumlichen Bewegen des *accessus* und *passus* war?

Eine Gleichzeitigkeit der Silben und dieses Bewegens ist nicht denkbar. Mag man beide Male denselben oder zuerst den einen kurz, den andern lang, d. i. doppelt so lang bewegen, also die jedesmalige Fußbewegung so lange dauern lassen, wie die jedesmalige Silbe verlangt, womit sie gleichzeitig ist, nach dieser Voraussetzung, so giebt das ein beide Male viel zu langes zweimaliges, erst kurzes dann langes, d. i. doppelt so langes Stehen auf dem andern Fuße, als daß dabei eine energische kriegerische Thätigkeit stattfinden könnte; vielmehr entsteht dadurch eine bedeutende Unfestigkeit. Nicht also während des Schritts, sondern nach demselben ertönt die Silbe, der Gesang; der Schritt ertönt vorher und ist, wie das die körperlichen Verhältnisse erfordern, zeitlich kürzer als die folgende Silbe. Damit aber, daß diese nicht während des Schritts ertönt, ist umgekehrt gegeben, daß sie während des Stillstehens nach demselben ertönt, ehe ein anderer, weiterer Schritt erfolgt, während dessen sie ja aus dem eben angeführten Grunde wieder nicht ertönen könnte, ohne in das dann wieder folgende Stillstehen hinüber, auch während des Schreitens ausgehalten zu werden. Das aber widerspräche geradezu der Ableitung des *brevis accessus* und *extensus passus* aus der *brevis et longa*. Denn nicht mehreren *breves* und *longae*, sondern einer *brevis* und *longa* entspricht der *brevis accessus* und *extensus passus*.

im Jambus. Und so viel folgt für die Dauer der Stellung nach jedem Schritt, daß diese Dauer so lang sein muß, daß während derselben die bezügliche Silbe Zeit hat, ihrer Quantität entsprechend zu ertönen.

Was nun aber die Abhängigkeit der Dauer der Stellung von der Größe des vorhergehenden Schritts anlangt, so ist es eine Erfahrung, die allgemein beobachtet und selbst empfunden wird, daß, wenn jemand mit engen Schritten geht, er dieselben rascher auf einander folgen läßt, als wenn er weitere Schritte macht. Es ist dies nicht etwa eine so viel längere Zeit, wie der weitere Schritt sie länger als der engere erfordert, sondern nach dem weiteren Schritt, nach der größeren Kraftentwicklung entsteht körperlich das Bedürfnis einer längeren Ruhe. Ein bestimmtes Zeitmaß ist hier nicht gegeben; das tritt erst bei dem kunstgemäßen Schreiten ein. Es verhält sich das ebenso wie bei dem Sprechen; denn die griechische Prosodie, die mit 1 und 2 mißt, war im Sprechen des täglichen Lebens ebenso nur sehr annähernd vorhanden wie der Unterschied einfacher und doppelt so großer Schritte im gewöhnlichen Gehen.

Mit dem bisher nach Diomedes Ausgeführten stimmt nun auch überein, was Marius Victorinus, Keil p. 44, 25 ff. sagt: *qui e brevi prima sequente syllaba longa digeritur, erit iambus temporum trium, ut parens . . . ἀπὸ τοῦ λέγει βᾶδην: a brevi enim profectus per longum porrigitur*. Die überlieferte Lesart der Haupthandschriften ist nicht *longam*, sondern *longum*. Dies paßt auch besser in den Zusammenhang, denn es soll das λέγει βᾶδην erklärt werden. Diese Art und Weise des βᾶδην, das Ausspreiten der Beine (vgl. auch Curtius 'Griech. Etym.' unter W. βα über βέβαιος = ausgesprochen, feststehend), deutet also ein weiteres Schreiten an und zeigt, daß auf dem zweiten Schritt der Nachdruck liegt und daß diesem der erste kurze sich dienend als Mittel, als eine Art ersten Anlaufs anschließt. Der Jambus ist ein strebender *pes*. Das *a brevi* aber entspricht dem ἐξ ὀλίγου in dem ersten der aus Arktinus angeführten beiden Hexameter. Ein βᾶδην Gehen findet im Jambus statt, weil derselbe, personifiziert, zwar aus einem Kurzen, Engen, dem Raum des ersten Schritts ausgehend, dann eben doch durch ein Langes, einen weiten Raum hinausgestreckt, vorgestreckt wird.

Ich gehe nun weiter in der Erörterung des Diomedes. Derselbe knüpft das Weitere mit den Worten an: *igitur hunc pedem vel iambicum gressum*. Es ist also zunächst nicht von dem sprachlichen, sondern von dem orchestischen Jambus die Rede. Unter *pedem* wird hier eine Verbindung von 2 Schritten verstanden. Dieselbe wird auch *gressum* genannt, eine Zusammensetzung von bemerkbaren, charakteristisch bestimmten Schritten. Das Wort bezieht sich nach der Synonymik von Schultz auf die Verschiedenheiten der schreitenden Gänge unter einander, auf den Charakter des einzelnen schreitenden Gehens. Das Verbum *gradi* bezieht sich nach Schultz immer auf das Abgemessene, Gleichmäßige, oft auch auf das Feierliche des Gehens. Über diesen *pedem* oder *iambicum gressum* wird nun Ferneres ausgesagt, was durch *igitur* 'somit' verbunden und an das eben auseinandergesetzte allgemein Wesentliche als ein Ferneres, sachgemäß doch immerhin



als ein Nebensächliches angeknüpft und damit verbunden wird (vgl. Schultz Synonymik über *igitur*).

Ausgeführt wird nun, wie die jambische Schrittweise von den Apulern der Vorzeit als Daunius nach ihrem Führer Daunius proklamiert sei. Dafür gäben sie den Grund an, der auch eine richtige behauptete Thatsache sei (*quod cum indic.*, Schultz 'Synonymik'), daß derselbe der erste war, der seine Leute kunstgemäß, durch zusammenhängende Anleitung, durch praktische Belehrung und Übung unterwies, in schrittweisem, dauernd angreifendem Kampf kunstgemäß zu fechten, in schrittweiser Schlacht, schrittweisem Drauflosschlagen mit der zuckend, rasch hin und her bewegten Waffe zu kämpfen. Es ist hier nicht, wie bei der vorigen Erklärung, vom Wurfgeschloß und vom Werfen desselben, sondern vom Schwert und vom Schlagen, nicht von der Thätigkeit eines Einzelkämpfers, sondern von der einer geschlossenen Schlachtordnung, und dem entsprechend nicht von einem einzelnen jambischen Fuß, sondern von einer Verbindung, einer Folge von Jamben die Rede, indem *pedem* sich zum Kollektiv erweitert und *iambicum gressum* ein dauerndes festes Schreiten bedeutet. Diesen militärischen Schritt brauchte Daunius, als er in einen harten Krieg gegen den scharfen Kampf des Diomedes gegangen war; und nach ihm hieß dieser Schritt Daunius.

Dieser Schritt begann *conlato pede*. Das *conferre pedem* geschah von beiden Seiten. Es ist aber beim *instituere* dasjenige ins Auge gefaßt, was die Soldaten des Daunius thaten. Nachdem diese *pedem contulerant*, heranzumarschirt waren, begann der jambische Schritt. Aus den ersten Worten nun *adsequenti paulatim dextero* folgt, daß die Angriffsstellung nach vollendetem Heranzumarsch so genommen wurde, daß dabei der linke Fuß voranstand. Dies mußte des Schildes halber so geschehen.\*) Der Heranzumarsch fand natürlich mit gleich weiten Schritten, also im *genus par* statt. Diese Schritte waren soldatische, d. i. nicht kleine, enge, daher trippelnde, sondern energische, von kräftiger Weite. Und es stand dann beim Haltmachen der linke Fuß entsprechend weit, so weit wie ein solcher Schritt, vor dem andern. Dies war zu einem festen *niti* notwendig. Da nun der jambische Schritt, welcher erklärt wird, der vorher in seinem inneren Verhältnisse beschriebene ist, *hunc pedem vel iambicum gressum*, und dessen Verhältnis das von 1. 2 ist, so stehen die beiden hier wieder angegebenen Schritte eben auch in diesem Verhältnis, so daß das *adsequi paulatim* und *distendere et progredi* dieses eben ergibt und jenes 1, dieses 2 beträgt. Das *adsequi paulatim* brachte nun aber nur eine Annäherung an den vorstehenden Fuß hervor und war kein *consequi*, Erreichen desselben, noch weniger ein Vorsetzen des schreitenden Fußes vor den stehenden. Dies wird auch sogleich durch das

---

\*) Vgl. P. J. Meier 'Rheinisches Museum für Philologie', N. F. 1882, S. 342 das Schema der Zweikämpfe auf den älteren griechischen Vasenbildern: „Die Kunstmittel, über welche die ältere Vasenmalerei verfügt, um einen Zweikampf darzustellen, sind einfach und beschränkt. Von beiden Seiten schreitet je ein Krieger heran; das linke Bein wird vorgesetzt, der linke Arm mit dem schützenden Schild vorgestreckt, die Rechte holt zum Lanzenwurf aus.“

synonyme *brevi successu* ausgedrückt. Hierin liegt ein Unterschied der hier beschriebenen Art des Jambus von der vorher beschriebenen. Denn dort hieß es *brevi accessu*. Der kurze Schritt brachte dem Feind näher und bestand also in einem Vorsetzen des kurz schreitenden Fusses vor den stehenden: hier aber heißt es *brevi successu*; der kurze Schritt war also nur ein Nachsetzen des schreitenden Fusses hinter den stehenden, mithin vorstehenden. Dieses Nachsetzen nun soll im Verhältnis zum *distendere* wie 1. 2 stehen; denn *distento* und *distentu* sind nicht von *distinere*, sondern von *distendere* abzuleiten, weil *distento* ein Geschehnis und nicht einen Zustand angiebt. Wie ist das nun aber zu denken? Wenn der linke Fuß immer doppelt so weit tritt als der nachfolgende rechte, so muß ja die Entfernung schon beim dritten Male für den linken unreichbar werden. Die Sache muß anders vorgestellt werden, und zwar so, daß beide Füße gleich weite Schritte machen, also der *gressus* in der Schlacht fortdauern kann, so lange als die jedesmaligen Umstände es verlangen. Dies kann nur dann der Fall sein, wenn das *progredi* nicht mehr als das *adsequi* beträgt, mithin auch nur = 1 ist. Davon ist nun aber die Folge, daß der linke Fuß bald um 1, bald um 2 vor dem rechten steht. Und dies ist denn hier als der Jambus gedacht. Die Aufstellung *conlato pede* muß in einer Entfernung von 2, dem *longus distentus* gleich, gedacht werden; aber sie gehört noch nicht zum Jambus, welcher vielmehr erst mit dem *brevis successus* beginnt. *Paulatim*, bei kleinem, allmählich, immer nur wenig auf einmal folgt der rechte Fuß nach, wird nicht nachgesetzt, sondern nachgezogen, was eine größere Festigkeit bewirkt. Man bleibt dabei auf dem Boden mit beiden Füßen. Ist so der rechte Fuß um 1 näher an den linken herangerückt, so wird der linke ausgestreckt, *dis-tenditur*, von dem rechten noch um 1 zurückstehenden durch Ausstrecken bis zu einem Zwischenraum von 2 entfernt, indem er vorschreitet, vorwärts schreitet, dem Feinde näher rückt.

Diese Bewegung nun ist ein Mittel; ihr Zweck war, *ut gradus simul et nisus firmaretur*. Es schritten nicht beide Füße, denn der rechte wurde nur allmählich nachgezogen, *paulatim*, *successu*, und that nicht einen eigentlichen Schritt; es schritt nur der linke eigentlich, *progredienti laevo*, indem nur dieser aufgehoben und niedergesetzt ward. Nun besteht die Unfestigkeit in dem Stehen auf einem Bein während des Aufgehobenseins des andern; da nun dieses hier so wenig stattfand, so wurde dadurch der *gradus* ein festerer, *firmior*. Energischer ist der militärische Schritt, wenn er weiter aufgehoben ist; er ist dann angestrengter, um die größere Schwierigkeit des länger dauernden und weiter vom Schwerpunkt sich entfernenden Aufgehobenseins des schreitenden Fusses zu überwinden, vgl. *τενόμενα πόσσοι*. Aber an sich fester ist der Schritt, der näher am Boden bleibt und den Schwerpunkt des Schreitenden weniger verläßt.

Dies ist aber bloß die Folge des *successus*. Dabei steht jedoch das Wort *brevi*, wie nachher *longo* bei *distentu*. Diese Adjektiva sind von der Zeit zu verstehen. Denn es folgt zwar sofort *unde non immerito melum hunc iambicum gradalem quidam nuncupant*. Beim Gesang ist zwar das

jambische Verhältnis 1. 2 nur in der Zeit vorhanden, und da durch *hunc melum* deutlich gesagt ist, daß vorher soeben auch an Gesang gedacht, wenn auch davon nicht ausdrücklich die Rede war, und sonst nur zuerst von *pedem vel iambicum gressum* und von Körperbewegung die Rede war: so könnte das verbindende Glied zu dem *melum hunc iambicum* in den Worten *brevi* und *longo* gesucht werden, so daß der Grammatiker dabei an Zeitkurze und Zeitlänge gedacht hätte, in welchem Fall diese Verbindung nur dann vorhanden wäre, wenn die Zeitdauern des geschrittenen und gesungenen Jambus gleich groß und gleichzeitig sind. Dieses Verhältnis und dieser Zusammenhang würden also dann hieraus folgen. Allein diese Beziehung wäre nicht viel weniger abrupt, als wenn *brevi* und *longo* nur auf den Raum ginge; und man kann auch in letzterem Fall auf den bei dem *gressus* synekdochisch mitgedachten Gesang abrupt überspringen. Liest man einfach fort, so denkt man vorher noch nicht an *melum*, und da von *idcirco* an immer nur von Räumlichen die Rede war, so kann man auch hier natürlicherweise nur an solches, und überhaupt erst da an Gesang denken, wo man durch das Wort *melum* unerwartet zwar, indessen unausweichlich dazu gezwungen wird. Das Schreiten nun also bringt als solches überhaupt im Gegensatz zum Stehen eine Unfestigkeit hervor, indem beim Schreiten der Körper auf einem, beim Stehen auf beiden Beinen ruht. Beim eigentlichen Schreiten, wenn der schreitende Fuß erhoben ist, ist dies am meisten der Fall; weniger, jedoch auch, wenn der schreitende nachgezogen wird. Die letztere Art des Schritts ist also die festere. Aber auch sie ist desto fester, je eher sie abgebrochen wird, je kürzer sie ist (Klotz 'Handwörterbuch' s. v. *brevis*). Der kurze, erste Schritt des Jambus ist also durch seine Kürze *firmior*. Dann aber wird infolge dessen auch der zweite ein kürzeres Sichweiterbewegen. Die Weite von 2 wird schon wieder erreicht, wenn auch bei ihm der vorstehende Fuß nur noch um 1 weiter vorgesetzt wird. So wird auch dieser Schritt, der zweite des Jambus, *firmior*, weniger hoch und weit vom Boden erhoben, als es bei einer Weite von 2 der Fall wäre. Möglich ist dieses Ganze aber überhaupt erst dadurch, daß der *distentus* ein *longus* ist; denn sonst würde der *brevis successus* nicht eine bloße Annäherung an den linken Fuß, sondern ein Erreichen desselben sein. Dies findet beim ersten Jambus durch die Weite des vorhergehenden *pedem conferre* statt; bei jedem folgenden durch die Weite des *distentus* beim zweiten Schritt des vorhergehenden Jambus.

Der *nisus* aber, das Aufstemmen, wird *firmior* durch ein weiteres als durch ein engeres Auseinanderdehnen der Beine, Füße. Dies gilt freilich nur bis zu einem gewissen Grade; denn ein Auseinanderspreizen über die natürliche Spannweite hinaus schwächt wieder die Kraft und macht das Stehen unfest. Aber wenn man fest stehen will, so setzt man immer die Füße hinter einander, und zwar nicht bloß so weit, daß der eine an den andern stößt, sondern so weit, daß etwa 1 Fuß Abstand zwischen beiden ist. Dann stützen sie sich gegenseitig, wie zwei schräg gegen einander stehende Balken. Der *longus distentus* macht also den *nisus* zu einem

festeren, *firmiter*. Auch der *nisus* nach dem *brevis successus* ist immer noch fester, als wenn bei einem *longus successus* beide Füße neben einander zu stehen kämen; und so trägt diese *brevitas* auch zur größeren Festigkeit des *nisus* bei.

Diese Bewegung nun war nicht bloß eine einmalige; es ward nicht bloß ein Jambus geschritten, sondern eine größere oder geringere Anzahl Jamben, wie es die Umstände mit sich brachten. Die Ablativformen auf *i*, *adsequenti* und *progredienti*, deuten darauf hin, indem sie ein Eigenschaftliches, Bleibendes andeuten. Und von *gradali pugna* könnte bei einem einmaligen Jambus keine Rede sein. Noch mehr liegt das in den bald kommenden Worten: *quod gradariae pugnae huius effectu moveantur*, nämlich *meli iambici effectu*. Sollen durch einen jambischen Gesang, ein länger dauerndes Singen, Kämpfe in Bewegung gesetzt, bewegt werden, so kann es sich nicht um eine einmalige jambische Bewegung dabei handeln. Die Schlachtordnung des Daunius schritt angreifend vor, drang im gemessenen Schritt militärisch präzise vor, indem der rechte Fuß der ganzen Reihe an ihren weit vorgestellten linken näher herangezogen ward und dann ihr linker um ebenso viel wieder vortrat. Dies wiederholte sich, und regelmäßig waren alle Vorbewegungen des einen Fußes ebenso weit wie diejenigen des andern und jede folgende eines Fußes ebenso weit wie die vorhergehenden desselben Fußes, d. h. alle Schritte waren unter einander gleich weit. So wurde diese Angriffsbewegung eine dauernd feste. Dieselbe Weite des Weitersetzens fand bei jedem Schritt in jedem Jambus statt. Dadurch wurde die Schlachtordnung fest, welche bei einem öftern Wechseln der Schrittweise in Schwanken, Unordnung, Auflösung geraten wäre; wodurch jedoch nicht ausgeschlossen ist, daß, je nachdem der Feind widerstand oder wich, ein accelerierendes oder ritardierendes Tempo kommandiert ward. Dies ändert im jambischen Verhältnis, in der Taktart nichts. Das Verhältnis der Entfernungen nach den 2 Schritten im Jambus, der Entfernungen, in denen der linke Fuß dann jedesmal vor dem rechten stand, war das von 1 zu 2; bald war die Stellung der Füße eine enge, bald eine weite.

Wenn es nun *simul* heißt, *ut gradus simul et nisus firmaretur*, so ist dies so zu denken. Der *gradus* und *nisus* finden der Hauptsache nach abwechselnd statt; es bezeichnet also *simul*, welches immer nur Zeitpartikel ist, das Verbundensein der Festigung beider während der Zeit, welche die durch beide gemeinsam ausgeführte *gradalis pugna* in Anspruch nimmt (vgl. Schmalfeld 'Synonymik'). Freilich findet während des *gradus* immer auch noch ein *nisus* auf dem stehenden Fuß statt; allein dies ist nur der geringere, kürzer dauernde und weniger feste *nisus*, während der eigentliche derjenige während der Zeit ist, in welcher beide Füße erst eine Kürze, dann eine Länge stehen.

Nun kommt Diomedes ausdrücklich auf den *metrum iambicum*. Er knüpft mit *hunc* an, in etwas abrupter Weise, da in der ganzen Schilderung der Kampfweise des Daunius von Gesang gar nicht gesprochen war. Indessen war doch diese Schilderung wieder durch *hunc pedem vel iambicum*

*gressum* an das derselben Vorhergehende angeknüpft, und in diesem handelte es sich um die Erklärung des von *ἔναι καὶ βοᾶν* abgeleiteten Jambus oder, falls man die Richtigkeit dieser Lesart bezweifelte, des auf *telum cum clamore torquere* zurückgeführten Jambus. Dann aber soll auch diese Zurückführung des Jambus auf kriegerische Bewegungen, wie die 2 früheren Etymologien des Worts schliesslich zur Erklärung des *ex brevi et longa, ut dies*, bestehen, sprachlichen, zeitlichen Jambus dienen. Im Sinne liegt also immer dieser sprachliche Jambus, und so entschuldigt sich diese Abruptheit des Ausdrucks in dem *melum hunc iambicum*.

Diesen also *gradalem quidam nuncupant Gradivoque Marti augurant, quod gradariae pugnae huius effectu moveantur*. Dem jambischem Kriegsgesang wird eine bewegende Kraft zugeschrieben, und zwar eine solche, daß dadurch die *gradariae pugnae*, die schrittweisen Kämpfe, bewirkt werden. Offenbar also muß das Zeitverhältnis des jambischen *gressus*, das Verhältnis der Zeitdauern, welche die beiden Füße im Jambus nach dem engen und dem weiten Schritt standen, ein gleiches, ein gleichzeitiges gewesen sein; denn sonst wären Schritt und Gesang auseinandergekommen und hätten nicht Takt gehalten. Denn nicht während der Weiterbewegungen wurde gesungen, so daß erst der linke Fuß 1 Zeit während der so lange dauernden Weiterbewegung des rechten und dann der rechte 2 Zeiten während der so lange dauernden des linken, der ganze Körper also beim Gesang immer auf einem Bein so lange gestanden hätte, daß die Stellung unfest und unsicher werden mußte. Die Stimme schwieg während der Weiterbewegungen, und diese geschahen in denselben kurzen Zwischenzeiten, in welchen die Stimme von Ton zu Ton übergang und deren Zeitdauer eine nicht berechenbare war. So war das Auftreten *eo ipso* zugleich ein Taktieren des Gesangs; und da ganze Reihen gleichzeitig und fest bei jedem zweiten Schritt auftraten, so war dieses laut und eindrucksvoll hörbar, indem jeder Jambus beim Beginn der Länge markiert ward. Die Kürze ward nicht mit Auftreten, sondern mit Aufhören des Nachziehens, des *successus*, des *adsequi* begonnen.

Indem nun der rechte Fuß ebenso viel jedesmal nachgezogen, als der linke dann vorgesetzt ward, entstand infolge dessen ein Verhältnis in den Entfernungen der Füße abwechselnd von 1. 2. Dies Verhältnis fand auch zwischen den Zeiten der Töne und der Stellungen statt. Es entsprachen sich somit die Zeitdauern und Entfernungen, die Zeiten und Räume in ihren Verhältnissen in diesen Jamben.

Dies gilt nun zunächst von dieser Art des Jambus, derjenigen der *pugnae gradariae*. Indessen muß in der Art auch das Wesentliche der Gattung vorhanden gewesen sein, nur daß dieses in dieser Art auf eine besondere und in einer oder etwa mehr Arten auf andere Weise vorhanden war. Als die eine Art in den *pugnis gradariis* fanden wir, daß die Vorbewegung der Füße immer je 1 Fuß weit war, so daß erst der rechte, dann der linke sich um diese Weite vorwärts bewegte; daß aber dadurch, weil zu Anfang der Bewegung in der vorher eingenommenen Stellung *conlato*

*pede* der linke um 2 Fuß vor dem rechten vorstand, im Jambus wechselnd um 1 und 2 Fuß der linke vor dem rechten vorstand.

Wie unterschied sich nun hiervon die erstere Art des Jambus, welche beim Grammatiker Diomedes vorher behandelt ist, bei welcher ein *telum cum clamore* geschwungen und geschleudert wurde (*torqueret, iaculentur*)? Bei der *pugna gradaria* geschahen wiederholte jambische *gressus*; es war auf ein stetiges Vorrücken, Hauen und Stechen und Stoßen dabei abgesehen. Dagegen beim Schwingen und Fortschleudern des *telum*, welches man nicht in der Hand behielt, handelte sich um ein solches jambisches Schreiten, welches die Kraft des Wurfs verstärkte: *ut telis ictum confirmet*. Dies *confirmare* geschah *promptiore nisu*; und um diesen zur Aktion bereiteren *nisus* hervorzubringen, machte man nach einem kurzen Heranrücken einen ausgedehnten Schritt, welches zusammen ein Jambus war. Es sollte ein Anlauf gemacht werden und am Schluß desselben eine feste Stellung genommen werden. Mehr als einen Jambus brauchte man dazu nicht, da der Zweck mit dem geschehenen Wurf erreicht war; und von mehreren Jamben redet der Grammatiker hier auch nicht. Dieser Jambus aber mußte des Zwecks halber aus einer Annäherung in beiden Schritten bestehen; und so heißt es hier auch bei dem kurzen Schritt nicht *successu*, sondern *accessu*. Bei diesem schwang man das *telum* auf, und bei dem folgenden weiten schleuderte man es fort auf den Feind.

Der Unterschied der beiden Arten des Jambus bestand also darin, daß bei der zum Wurf dienenden die um 1 und um 2 Fuß von einander entfernte und auf einander folgende Stellung der beiden Füße durch 2 Schritte hervorgebracht wurde, die beide so vorwärts geschahen, daß dabei der schreitende Fuß um 1 und um 2, erst der eine um 1 und dann der andere um 2 Fuß vor den jedesmal stehenden gesetzt ward, mithin die Größen der Schrittweiten den Größen der Entfernungen zwischen den Füßen in den folgenden Stellungen entsprachen, daß dagegen bei der zum Nahkampf dienenden Art des Jambus in der *pugna gradaria* die Schrittweiten nicht den Entfernungen in den Stellungen entsprachen, sondern gleich groß sind, nämlich je 1 Fuß betragen, während die Entfernungen der stehenden Füße im Jambus erst 1, dann 2 Fuß betragen. Das Gleiche in den beiden Arten, somit das dem Jambus Wesentliche, ihn Charakterisierende ist aber die in dem Verhältnis von 1 zu 2 Fuß der Größe abwechselnde Entfernung der beiden Füße von einander in den 2 Stellungen nach den 2 Schritten.

Die absolute Dauer der Stellungen aber, ob sie so oder so viele Sekunden währen, d. i. das Tempo, kommt für das relative Verhältnis, für den Takt, für den Jambus nicht in Betracht.

Ebenfalls ist die Ausgangstellung bei dem Wurfjambus gleichgültig. Ob der rechte Fuß, der den ersten Schritt thut, wenn er aufgehoben wird, neben oder um 1, auch um 2 Fuß hinter dem linken steht, das ist für das Vorsetzen des rechten vor den linken um 1 Fuß gleichgültig und bewirkt nur eine etwas längere oder kürzere Dauer des Schritts. Aber dieser Unter-

schied ist so klein, daß der Takt im gleichen Tempo bei einer Aufeinanderfolge mehrerer Jamben, bei denen der rechte Fuß verschiedene Weiten schritt, dadurch nicht gestört wird. Es ist die Folge weiter keine als eine Verschiedenheit in der Größe der Grenzzeiten, der χρόνοι ἄγνοστοι, welche aber eben doch alle ἄγνοστοι sind und im Rhythmus nicht mit berechnet werden.

Bei der anderen Art des Jambus dagegen, derjenigen der *pugna gradalis*, ist die Ausgangsstellung nicht gleichgültig. Denn bei dieser Art muß zu Anfang *conlato pede* der linke Fuß um 2 Fuß vor dem rechten voraus stehen, sonst ist keine jambische Stellung durch Schritte von je 1 Fuß Weite erreichbar.

Fragen wir nun aber, welche von beiden Arten die ursprüngliche sei, so müssen wir den Wurfjambus dafür ansehen. Einmal beweist dies schon der Name Jambus, der von ἵκνεσθαι = werfen herkommt. Sodann ist hier das jambische Verhältnis allgemein und nicht bloß in den 2 Stellungen, wie bei dem Jambus der *pugna gradaria*, sondern auch in den 2 Schritten räumlich vorhanden. Es paßt dies aber zu der Bezeichnung des Rhythmus als κίνησις σώματος, welche die ursprüngliche ist. Diese ist aber eine besondere, wenn wir die andere Art des Jambus in Betracht ziehen. Denn hier liegt das Jambische nicht in den Schrittgrößen, die vielmehr einander gleich, beide = 1 Fuß sind, sondern in den dadurch bewirkten Stellungen von abwechselnd 1 und 2 Fuß Entfernung der beiden Füße von einander. Abstrahiert man nun das Gemeinsame von beiden Arten, das mithin auf dieser Entwicklungsstufe Wesentliche des Jambus, so ergibt sich als dieses die abwechselnde Stellung von je 1 und 2 Fuß, sagen wir von einer engen und weiten Entfernung der beiden Füße von einander, indem immer abwechselnd beide Füße schreiten; als *differentia specifica* aber, daß in der ersten, ursprünglichen Art die Bewegungsweiten ebenfalls jambisch sind, daß sie aber in der zweiten, späteren pyrrhichisch sind, und daß in der ersten abwechselnd der rechte und linke Fuß voransteht, in der zweiten aber stets nur der linke. Statt der weitläufigen Ausdrucksweisen „eine Entfernung von 1 oder 2 Fuß“, „eine enge, eine weite Entfernung“ kann man kürzer sagen „eine Enge, eine Weite“.

Es verdient nun noch hinzugefügt zu werden, daß beide Arten auch in Rückwärtsbewegung vorgestellt werden können. Es kann erst der rechte Fuß hinter den linken um 1 Fuß weit und dann der linke Fuß hinter den rechten um 2 Fuß weit gesetzt werden, wobei die Ausgangsstellung entweder so sein kann, daß beide Füße neben einander stehen, oder so, daß der rechte um 1 oder 2 Fuß vor dem linken steht. Es kann aber auch in der *pugna gradaria* zurückgewichen werden, so daß aus der Stellung, worin beide Füße um 2 Fuß von einander entfernt sind, indem der linke so weit vorsteht, erst der linke um 1 Fuß weit zurückgezogen und dann der rechte um so viel zurückgesetzt wird.

Fragen wir nun aber, welche der beiden Arten die der Orchesis gewesen sei, so wird von derjenigen der *pugna gradaria* abzusehen sein. Nur

dann wird sie bei Orchesen vorgekommen sein, wenn eben eine solche *pugna* orchestisch darzustellen war. Es ist aber fraglich, ob das überhaupt jemals der Fall war. Dagegen das Schreiten in der ersten Art des Jambus entspricht der gewöhnlichen Art alles Gehens und Schreitens insofern, als dabei immer der eine Fuß abwechselnd vor den andern gesetzt wird. Das wird nun freilich nicht einmal gethan, während der beim Schleudern des *telum* geschrittene Jambus nur als einmaliger geschildert wird. Allein es hindert nichts in seinem Wesen, daß er auch wiederholt wird. Bei einer solchen regelmäßigen Wiederholung werden nun zwar die Schrittweiten insofern einander gleich, als beide Füße dann immer eine Entfernung von 3 Fuß weit schreiten, nämlich der rechte 2 Fuß, bis er neben dem linken steht, und dann noch 1 Fuß weit vor diesen, und dann der linke 1 Fuß, bis er neben dem rechten steht, und dann noch 2 Fuß weit vor diesen. Allein für das Weiterkommen kommt nur das in Betracht, was immer der eine Fuß vor den andern gesetzt wird, und nur das ist dasjenige, was eben den Jambus ausmacht, der aus den beiden Entfernungen von 1 und 2 Fuß besteht.

Aus dem letzteren Umstand möge das Fernere hier abgeleitet werden, daß auch, wenn der Jambus mit Füßen des gleichen Geschlechts gemischt ist und auf einen Spondeus oder eine von dessen beiden Auflösungen, Anapäst oder Daktylus, folgt, diese Verhältnisse gerade ebenso bei ihm stattfinden, als wenn er auf einen Jambus folgt.

Kurz erwähnt haben wir oben (S. 265) beim Jambus der *pugna gradaria*, daß die Angabe des Diomedes, wonach der linke Fuß vor dem rechten voraus stand, sich dadurch erklärt, daß man den Schild mit dem linken Arme trug. Dasselbe ist nicht für die andere Art des Jambus angegeben, muß aber aus demselben Grunde auch dafür angenommen werden. Man betrachte die Bilder in Müllers Denkmälern der alten Kunst von Wieseler, 1854, 1. Bd. Tafel VI. VII.

Ich gehe hierauf, nach dieser grundlegenden, genauen Besprechung des Jambus, zu den andern Füßen über, bei welchen ich kürzer sein kann.

Diomedes erklärt nach dem Jambus den Trochäus. Vgl. hierüber meine Abhandlung im 'Philologus' 1870 S. 394 ff. und Studemund 'Anecd. var. Graec.' I 223, 10—12. Nach dem über den Jambus Gesagten, welches mit der Erörterung der *gradariae pugnae* schließt, fährt Diomedes [Keil I 477, 20 ff.] fort: *huic contrarius est trochaeus, quem chorion appellant. constat ex longa et brevi temporum trium, ut Roma, dictus ἀνὰ τοῦ ἐντροχέου λέγειν. quippe eius modulationem poematum sive metrorum compositioni accommodatam rotatim et volubiliter dicebant.*

Hier führen nun die ersten Worte *huic contrarius est trochaeus* auf den Anfang des p. 476, 18 über den *iambus* Gesagten zurück, *iambus, qui constat ex brevi et longa, ut dies*, und *huic* meint *iambo*. Daß diese so weit zurückgreifende Beziehung stattfindet, zeigt p. 478, wo Z. 27. 28 ebenso gesagt ist *huic contrarius est anapaestus, quem antidactylum Graeci nominant. constat ex duabus brevibus et longa temporum totidem*, was auf Z. 13. 14 zurückgreift, wo es heißt: *dactylus, quem Graeci politicon appellant. constat*



*ex longa et duabus brevibus temporum quattuor.* Hienach handelt es sich auch beim Trochäus um die Erklärung des sprachlichen *pes*. Und so ist das folgende *ἐντελέχεια*, sowie das *rotatim et volubiliter* neben *λέγειν* und *dicebant* bildlich zu verstehen. Aber dieses Bild zur Bezeichnung des schnellen Sprechens ist absichtlich eben von der Art der Körperbewegung hergenommen, auf welche Bewegung nun der sprachliche Trochäus, wie vorher der sprachliche Jambus auf eine solche, zurückgeführt wird. Und da dies der Fall ist, so wird man auch im allgemeinen dadurch berechtigt, das *contrarius* nicht bloß auf die sprachlichen, sondern auch auf die körperlichen Verhältnisse zu beziehen.

Dieses bestätigt sich dann im Folgenden durch einzelne Angaben.

Es heisst zunächst weiter [l. c. 477, 24]: *trochaeum etiam a Mercurio repertum satis constat, quod is praecipitem festinationem ex impetu longo in brevem gressum finire ostenderet. unde plerique Graecorum ex longa et brevi eum pedem composuerunt; παρὰ τὸ τρέχειν, ex discursu, trochaeum frequentaverunt.*

Also die *repertio*, die Auffindung des Trochäus, des in ihm natürlich gegebenen Wesens wird dem Mercur zugeschrieben, und zwar habe er dies durch seine eigene körperliche Bewegung gezeigt, *ostenderet* (nicht *demonstraret*, auf andere hingezeigt, die sich so bewegten). Und dann wird die Zusammensetzung dieses Fusses bei den meisten Griechen (einige hatten eine andere Terminologie, nämlich einen abweichenden Gebrauch der Bedeutungen von *τροχάιος* und *χορεῖος*), *ex longa et brevi eum pedem composuerunt*, davon abgeleitet. In diesem letzteren Satz ist offenbar das *longa et brevi* in zeitlichem, metrischem Sinn zu nehmen. Denn es entspricht dem früheren *constat ex longa et brevi*. Wird nun aber die Komposition von dem *ex impetu longo in brevem gressum finire* abgeleitet, so können die Worte *longo* und *brevem* nicht wohl anders als auch in zeitlichem Sinn genommen werden. Die Art und Weise der Bewegung dabei ist nicht näher angegeben, scheint aber nach den Andeutungen folgendermaßen vorzustellen. Mercur schwebt als Eilbote von oben herab, in einer *praeceps festinatio*. Nachdem er den Boden berührt, mit dem einen Fuß, setzt er den andern in einem *impetus* vor; er befindet sich nicht in ganz senkrecht herabschwebender Bewegung, sondern zugleich in einer Herannäherung; und hiervon pflanzt sich noch die Schnelligkeit auf den ersten Schritt fort. Nach diesem steht Mercur die lange Zeit der langen Silbe und hemmt während dessen die Schnelligkeit, den Ansturm seiner Bewegung, und diese geht nun in einen Gang, einen *gressus* über, welcher *brevis* ist. Dafs er das sei, dafs der zweite Schritt nur die Zeit einer Kürze = einer kurzen Silbe währe, ist aber gar nicht zu erkennen, wenn nicht nach einer solchen kurzen Zeit ein abermaliger Schritt erfolgt, sondern länger stillgestanden wird. Es kann ein abermaliger Schritt nun freilich auch nicht gerade ein trochäischer sein; indessen ist es doch am natürlichsten, an einen solchen zu denken. Dann mag der lange Schritt des ersten Trochäus etwas länger gewesen sein als der nun folgende lange eines zweiten Trochäus.

Bisher war blofs von der Länge der Schritte, der Stellungen vielmehr nach den Schritten, was die Zeitdauer betrifft, die Rede. Es wird aber von Diomedes nun auch von der Weite der Schritte gehandelt. Es heifst nämlich [478, 1 ff.]: *ac musici viri ociori melo intenti ex rotae situ et volubili motu rhythmulum eius et tonum designant; qui et decussionibus aptum iudicant, quod hi qui in bello laborant, quotiens amissos ordines reparant, ex longo et disperso ambitu in brevem et artum orbem coguntur, rotae scilicet similitudine se ventilantes, cuius satis latus ac brevius cantus radiatus luminibus in angustum modiolii circulum cohibetur* [l. c. 478, 6].

Wie diese Stelle im einzelnen auch verstanden werde, so ist das klar, dafs das Verhältnis des in der Zeit langen und kurzen Schrittes des Trochäus, von welchem Verhältnis bisher die Rede war, nun in Beziehung zu den räumlichen Dimensionen in einem Rade gesetzt wird, welche von außen nach innen zu kleiner werden. Somit entsprechen auch im Trochäus den gröfseren und kleineren Zeitgröfsen gröfsere und kleinere Raumgröfsen, den Längen und Kürzen sind Weiten und Engen verbunden. Zwar, dafs in letzteren auch das Verhältnis von 2.1 obwalte, wie in jenen, ist nicht gesagt; doch liegt es jedenfalls am nächsten, ein solches auch für den Raum anzunehmen.

Es möge auch der Versuch gemacht werden, das beschriebene militärische Manöver, *decussio*, näher zu deuten; wobei ich jedoch bemerke, dafs von der Richtigkeit dieser Deutung das soeben allgemein aus der Stelle Abgeleitete nicht abhängt.

Mit dem *rotae situ et volubili motu* wird der Rhythmulus und Tonus (d. i. Accent) wohl = rhythmischer Ictus des Trochäus verglichen. Der *situs* kann hier nicht die Lage der *rota*, als eines Ganzen, zu ihrer Umgebung bedeuten: denn eine Umgebung besonderer Art und eine solche überhaupt sind gar nicht angegeben, und was sollte denn auch es gerade eine *rota* sein, die zu ihrer Umgebung eine trochäusartige Lage hätte? Vielmehr ist die Lage der *rota* in ihrem Innern gemeint, das Verhältnis ihrer Teile zu einander, welches trochäusartig sei. Das wird denn nun auch durch das Folgende bestätigt, wo von dem Radreif, den Speichen und der Nabe eines Rades die Rede ist.

Wenn die Soldaten in eine bedrängte Lage im Kriege geraten sind und ihre verlorene Ordnung wiederherstellen, so ziehen sie sich aus einem grofsen und zerstreuten Umfang in einen kleinen und dichten Kreis zusammen. Dies machen sie so. Sie bewegen sich, indem sie nach Art eines Rades, wobei hier an ein liegendes zu denken ist, sich schwingen, und der genügend ausgedehnte metallene Radreif wird durch die metallenen Schilder dargestellt; denn um sich gegen den Feind zu decken, ist die Schildseite, also die linke Seite, nach außen hin zu denken. Dieser Radreif wird allmählich verkleinert, indem in bestimmten, gleichmäfsigen Abständen Soldaten nach innen heraustreten und neben den äufseren herumschreiten, auch wohl zuerst noch laufen, und die äufseren sich nach innen rechtshin etwas bewegen und so den enger werdenden Radreif wieder schliessen. Dies Manöver

wird dann öfter an denselben Stellen des Radreifens wiederholt, indem immer andere Soldaten weiter innen an die Seite der schon nach innen getretenen treten und so sich allmählich *radii*, Speichen bilden, zwischen denen *lumina*, freie, lichte Räume bleiben. Wenn nun diese Speichen so weit sich verlängert haben, daß die Schritte der am innersten Schreitenden halb so groß sind wie die der am äußersten Schreitenden, so ist das trochäische Verhältnis erreicht, welches der *longus ambitus* zum *brevis orbis* haben soll. Die innersten Soldaten treten dann von den inneren Enden der *radii* allmählich nach einander in den *modiolus*, die Nabe, wieder hinter einander und zwar dicht hinter einander in *artum orbem*, *angustum circum*, während sie vorher in einem *disperso ambitu*, *satis latus canthus* waren. Es verkürzen sich immer mehr die *radii*, bis zuletzt alle Soldaten in den *modiolus* sich einrangiert haben, der auch mehrere Glieder Tiefe haben mag. Dies ist ein *cohiberi*, ein immerwährend gehemmt werdendes Sichbewegen in den *circulus* des *modiolus*, der dann zuletzt allein vorhanden ist, so daß Speichen und Radreif und damit die Form des Rades überhaupt aufhören.

Wir fanden bei dieser Entwicklung, daß der linke Fuß den äußeren, also größeren, der rechte den inneren, also kleineren Schritt trat. Dies ist nun freilich dem Verhältnis von 2. 1 etwas ähnlich, kann aber nicht bis zu einem so großen Unterschied sich erstreckt haben. Indessen wird nun im Folgenden gleich gemeldet, daß auch in einer andern Kriegsform des Trochäus der linke Fuß den weiten, der rechte den engen Schritt hatte. Es heißt nämlich bei Diomedes [478, 6 ff.] weiter: *aiunt hunc trochaicum Auruncos rutilum nuncupavisse, nimirum simili ratione qua Graeci a rota invitati; vel diversa appellatione persuasi, quod, cum aciem constituerent, prolatis pedibus scuta brachiis protenderent breviterque dextris succedentibus pedibus vestigia sisterent et reductis manibus incentivo clamore quae vibraverant tela iaciebant; quae res huic melo incentivum nomen adquisivit* [l. c. 478, 12].

Hieraus geht zunächst hervor, daß unter den *musici viri* vorher Griechen zu verstehen sind. Das Wort *rutilus* wird so auch mit *rota* etymologisch zusammengestellt; dann aber auch in bildlichem Sinn mit *incentivus*, anfeuernd, wobei an die Bedeutung 'röthlich' gedacht ist. Diese trochäische Bewegung der Aurunker wird dann analog und gegensätzlich der jambischen bei den Apulern geschildert. Es werden die Füße, also die einer Schlachtreihe, denn es ist pluralisch geredet, vorgesetzt und die Schilde vorgestreckt; die Bewegung fängt also mit dem linken Fuß an. Dann folgt kurz der rechte Fuß nach. Indem hier dieselben Ausdrücke, wie vorher beim Jambus der Apuler, gebraucht sind, vgl. *breviter succedentibus* mit *brevi successu*, welches letztere von der Raumgröße zu verstehen war, und indem hier *prolatis* den Gegensatz dazu bildet, ist dies von Raumgrößen und nicht von Zeitgrößen zu verstehen und im Gegensatz zu *breviter succedentibus* also an ein weites Vorsetzen der linken Füße zu denken.

Bei dieser Bewegung fand nun ein *incentivus clamor*, *incentivus melus* statt, und diese Ausdrücke entsprechen dem obigen *ociori melo*, welches auf *trochaicum* zurückgeht, welchen *plerique Graecorum ex longa et brevi con-*

*posuerunt* und welcher *constat ex longa et brevi temporum trium*. Zu einem *melus* wird er in der Wiederholung. Fragt man, worin die größere Schnelligkeit des Trochäus im Vergleich mit dem Jambus liegt, so kann dies nicht in der Gesamtzeit beruhen; denn diese ist bei beiden Füßen gleich, indem sie bei beiden 3 Zeiten beträgt. Es muß also in der entgegengesetzten Folge der beiden Zeitgrößen liegen. Das sagt auch Mar. Victor. p. 84, 9. 10: *longa in brevem feratur. at iambus contrario situ temporum tardior* (auch hier ist *situs* vom inneren Verhältnis gebraucht), *unde ei etiam, ut quidam putant, inditum nomen est iambo* (ὁὐδ τοῦ ἱέβαι, id est *ire, appellatur*). Geht die kurze voran, so erscheint die folgende Länge als eine Steigerung des Verweilens im Gegensatz dazu und wird sie so empfunden. Geht hingegen die lange voran, so erscheint die folgende Kürze als eine Verringerung des Verweilens und wird sie so empfunden. Dort findet also im Verhältnis der beiden Teile des Fußes zu einander eine Verlangsamung, hier aber eine Beschleunigung statt; und daher ist dieser in seiner innern Anordnung wesentlich ein schnellerer.

Indessen handelt es sich nicht bloß um einen einzelnen Fuß, sondern um ein *melos*, also um eine Verbindung einer Anzahl von Füßen. Ohne dies ist auch der einzelne Fuß gar nicht zeitlich abgrenzbar in der Körperbewegung, wenn eine solche mit dem *melos* verbunden ist; denn wenn man nach einem gesungenen Jambus oder Trochäus stehen bleibt, so dauert ja zeitlich das körperliche *σῆμα* noch fort. Man muß dann schon äußerlich die Regel heranbringen, daß nur so viel Zeit des Stehens nach dem zweiten Schritt des Jambus oder Trochäus künstlerisch mit zur Berechnung kommen soll, als gleichzeitig gesungen wird. Und so ist es in den *μέλῃ* der Tragödie auch in der That. Davon müssen wir hier aber noch absehen. Es genügt uns aber auch hier die bestimmte Bezeichnung *melos*, welche eine Zusammensetzung von einer Anzahl von Füßen bedeutet und, wie sie vorher auf den *melum iambicum* ging, so hier auf einen *trochaicum* sich bezieht. Ist nun der *melus* ein *ocior* und wird eben dies mit Bezug darauf gesagt, daß, um einen solchen *ocior melus* zu erlangen, *ociori melo intenti*, die *musici viri* den *rhythmulus* und *tonus* des Trochäus nach Lage und Bewegung eines Rades bezeichnen, so muß eben auch gemeint sein, daß nicht bloß in einzelnen Trochäen, sondern auch in fortlaufenden Folgen von Trochäen die dann beschriebenen Zeit- und Raumverhältnisse des in der Körperbewegung Vorgehenden stattfinden.

Waren nun die Verhältnisse in einer *rota* auch nicht an sich diejenigen von 2 zu 1, so müssen wir doch, weil der Vergleich zu seinem einen Gliede den Trochäus des *melus* und der Sprache hat, der *ex longa et brevi constat* und *trium temporum* ist, dies analog auf das andere Glied mit einer dadurch näheren Bestimmung desselben übertragen, so daß auch in den Dimensionen der *rota* dieses Verhältnis hier gemeint sei; und so erklärten wir auch schon das Verhältnis der Schrittweiten in dem *canthus* und dem *modiolus*. Ist nun aber überhaupt die Analogie des Rades mit dem sprachlich und körperlich zeitlichen Trochäus, von welchem vorher die Rede war,

nur in den räumlichen inneren Dimensionen des Rades vorhanden — und das ist allerdings der Fall, denn die Zeiträume sind immer gleich groß, worin sich die konzentrischen Kreise des *canthus* und *modiolus* und deren entsprechende Teile im Rade bewegen —, so folgt auch für den Trochäus der wichtige Satz, daß in ihm die Schrittweiten den Zeitlängen entsprechen und im Verhältnis von 2:1 stehen.

Über den Tribrachys weiß ich keine Stelle anzuführen, aus welcher direkt ein gleiches über das Verhältnis von Länge und Weite bei ihm zu schließen wäre. Indessen mittelbar läßt es sich aus der Beziehung zwischen dem Tribrachys und dem Jambus und Trochäus schließen. Was zunächst die Größe der 3 Kürzen betrifft, so sind dieselben einander gleich. Einmal nämlich gehört die mittlere zur ersten und einmal zur letzten; beide Male aber gilt sie mit der jedesmal ihr verbundenen zusammen gleich der Länge des in den Tribrachys aufgelösten Fußes, ob dieser ein Jambus oder ein Trochäus ist. Es ist aber einmal die erste Kürze  $\frac{1}{3}$  des Ganzen, des in diesem Fall einen Jambus bildenden, und einmal die dritte Kürze  $\frac{1}{3}$  des Ganzen, des in diesem Fall einen Trochäus bildenden. Beide Füße sind *trium temporum*, und der *trochaeus* ist *contrarius* dem Jambus; und der Zeit nach unterscheiden sie sich nur durch die verschiedene Folge der beiden Quantitäten in ihnen. Giebt es nun nicht zweierlei Tribrachen der Zeit nach, sondern nur einen — und nirgends ist eine Andeutung von einer solchen zweifachen Art, der Zeit nach des Ganzen sowohl als der Teile —, so muß auch die mittlere Silbe an Zeitgröße der ersten wie der letzten gleich sein, so daß nur die Zusammenfassung von je 2 Kürzen einen Unterschied in der Zeit macht, nämlich in der Anordnung derselben, nicht aber in der Größe der Teile.

Dabei ist aber nur an die Teile zu denken, welche durch *Lexis* ausgedrückt sind. Denn durch die zweimalige Zwischenzeit zwischen den 3 Silben ist der Tribrachys etwas länger als der Jambus oder Trochäus mit je 1 Zwischenzeit. So ist zu verstehen, was Marius Victorinus p. 63, 7. 8 Keil sagt, *in sexta sede (trimetri iambici) trisyllabos figura non ponitur, quia moram habet*. Die Worte *trimetri iambici* sind zweifelhaft. Vielleicht sprach Victorin allgemein, daher von beiden Hexametern, dem daktylischen und jambischen. Aber auch dann bleibt das von mir über die Zwischenzeiten Gesagte in Kraft.

Wenn nun so der sprachliche Tribrachys in der Zeit als Auflösung dem Jambus und Trochäus gleichsteht, so erhebt sich die weitere Frage, wie es denn bei der Körperbewegung stehe. Es ist nun thatsächlich, daß in der lyrischen und dramatischen, von Orchesis begleiteten Melik der Tribrachys als Auflösung jener beiden erscheint. Da wird man nun doch nicht behaupten wollen und können, daß immer in der Orchesis die zusammengezogene Form gleichzeitig erscheine, sondern auch als das Nächstliegende ansehen, daß, wie nach Diomedes beim sprachlichen Jambus und Trochäus zugleich einer in der Körperbewegung im Krieg erschien, so auch beim sprachlichen Tribrachys, der freilich mehr orchestischer als kriegerischer

Bewegung sich einte, die Körperbewegung eine tribrachische zu sein pflegte. Jedenfalls wird es auch einen körperlichen Tribrachys gegeben haben. Und diesen müssen wir und können wir gar nicht anders als so denken, daß dem einen Fuß 2 Schritte, dem andern einer zukommen. Da nun die Gliederung der Zeiten analog dem Jambus oder Trochäus, also abb oder aab, nicht aber mesodisch aba geschieht — in welcher Beziehung a wie b hier eine Kürze bezeichnen soll —, so denke ich mir das Schreiten so, daß die beiden zusammengehörigen Kürzen mit zwei engen Schritten verbunden sind, die zusammen die Entfernung eines weiten ausmachen und beim jambischen Tribrachys vom rechten, beim trochäischen aber vom linken ausgeführt werden. Zwischen diesen beiden engen Schritten ist anzunehmen, daß der sie schreitende Fuß die Zeit einer Kürze stillsteht und daß nicht erst zwei enge Schritte rasch nach einander geschehen und hierauf die Zeit einer Länge stillgestanden wird. Da wäre der körperliche Tribrachys nur in der Teilung der Entfernung, nur in der Weite, nicht aber auch in der Teilung der Zeit vorhanden. Und wenn nun ein solcher Fuß mit einem gesungenen Tribrachys verbunden würde, so käme es heraus, daß erst 2 Engen geschritten und nachher 2 Kürzen gesungen würde: Orchesis und Gesang fielen auseinander, statt zusammenzugehen. Nun braucht aber darum nicht der die 2 Engen schreitende Fuß zwischen beiden ganz niedergesetzt zu werden, sondern es genügt, wenn er nur den Boden berührt und so lange innehält, bis die Zeit der Kürze zwischen den beiden Engen verflossen ist.

So sind also die obigen Sätze über den Jambus und Trochäus auch auf deren Auflösungen im Tribrachys zu übertragen.

Zum diplasischen Geschlecht gehört noch ein einfacher Fuß, nämlich der aus 3 zweizeitigen Längen bestehende Molossus. Er ist von dem durch Zusammenziehung aus einem Jonikus entstandenen Molossus zu unterscheiden und wird sinkend \_ \_ \_ betont, wie sich aus der Angabe über den *Paion epibatus* bei Aristides ergibt. Daß er auch \_ \_ \_ vorkommt, weiß ich nicht nachzuweisen, halte es aber für wahrscheinlich.

Über den Spondeus giebt Diomedes nicht so viel für meinen Zweck zu Verwertendes, wie über den Jambus und Trochäus. Auch ist die Stelle zum Teil verdorben. Indessen enthält sie doch so viel, als ich brauche. Es heißt von diesem Fuß p. 476: *huic* (nämlich *pyrrichio*) *contrarius est spondius, qui constat ex duabus longis temporum quatuor*. Vergleichen wir dies *contrarius* mit der Stelle p. 477, wo der *trochaeus* als *contrarius* dem *iambus* bezeichnet wird, so geht als der eigentliche Sinn hervor, daß in dem einen der 2 verglichenen Füße immer da eine Länge steht, wo in dem andern eine Kürze steht, und umgekehrt. Es wird dann eine griechische und eine römische Erzählung über die Entstehung des Fußes gegeben, gerade wie auch beim Jambus und Trochäus und sonst. Die aus der ersteren, die ihn auf Radamanthus zurückführt, in Betracht kommenden Worte sind: *qui accipitur* (Radamanthus in Arkadien) *ab agricolis hoc successu et hoc divino ritu a musicis cumulis paribus ture incensis altariibus musicos choros geminis*

*gressibus explicaret et aequipedi sono tibicen spondalium canere iuberet, ut duabus longis melodiis quasi duplicibus et iugibus votis prospera deorum voluntas firmaretur.* Trotz der Verderbnis des Textes läßt sich doch Folgendes erkennen. Es ist von mehreren Chören, *musicos choros*, die Rede, und zwar von zwei gleichzeitig tanzenden, welche dieselben Evolutionen gleichzeitig machen, gleichsam mit Zwillingschritten tanzen, *geminis gressibus explicaret*, denen Radamanthus mit gleichfüßigem Ton, d. h. mit immer gleiche Schritte machendem, immer gleich langem Ton, als Flöten-spieler ein Opferlied zu singen gebot. Daß ein *spondalium* nicht bloß ein spondeisches Opferlied bezeichnet, beweist das Zitat in Cic. de orat. II, 193; der Nachdruck liegt also auf *aequipedi*. Wenn aber die Schritte, *pedes*, Takte, des Tons *aequi* genannt werden, so bedeutet das nicht bloß, daß ein Takt dem andern gleich ist — denn das wäre auch bei jambischen, reinen Trimetern und allen in sich aus irgend einer, aber nur einer Taktart bestehenden Kompositionen der Fall —, sondern daß die Füße, Takte in sich gleich sind, daß in der Ebene eines jeden keine Hebung und Senkung hinsichtlich der Quantität der Teile stattfindet. So werden 2 lange Melodien, gleichsam doppelte und ununterbrochen strömende Gelübde gesungen. Das *longis* geht nicht auf die Teile, die einzelnen langen Töne, sondern auf die Gesamtlänge der Melodien; wie das aus der Parallele von *duabus* mit *duplicibus* und von *longis* mit *iugibus* hervorgeht.

Aus dieser Stelle geht nun zunächst ausdrücklich das hervor, daß mit dem *aequipes sonus* auch *gemi gressus* verbunden waren, daß, während der eine *tibicen* die Flöte blies, zwei Chöre nicht bloß gleichzeitig damit übereinstimmend sangen, sondern auch während dessen Schritte und eben chorische, kunstgemäße machten. Es ist nun aber nicht anders möglich, als daß in einem Kunstwerk die Teile symmetrisch geordnet werden. Und wenn nun hier zu einer langen Melodie, welche nach einem *aequipes sonus* gleichförmig gesungen wird, auch geschritten wird, sollten denn diese Schritte nicht auch gleichförmig, unter sich gleich weit und lang gedacht werden müssen? Es ist ja auch von *cumulis paribus*, gleich großen Haufen angezündeten Weihrauchs die Rede, so daß man sieht, es sei hier alles auf Gleichheit abgesehen, wie das zur Würde, Ruhe, Freude paßt, die sich an Radamanthus anknüpfen.

Ich komme nun auf die römische Erzählung. Sie lautet a. a. O. so: *Numam Pompilium divina re praeditum hunc pedem pontificium appellasse memorant, cum Salios iuniores aequis gressibus circulantes induceret (et) spondeo melo patrios placaret indigetes.* Hier ist nun ausdrücklich von *aequis gressibus* die Rede, welche mit dem *spondeo melo* verbunden waren, und wird nicht bloß der Musik ausdrücklich ein *aequipes sonus* zugeschrieben. Mit solchen *aequis gressibus* bildeten die jüngeren Salier Kreise, d. h. nach dem unbestimmten Sinn des Worts *circulari* (vgl. die Stellen bei Cicero und Cäsar) 'sie traten in Gruppen zusammen'. Dies thaten sie auf ihren Umzügen, bei den *arae*, in militärischem Schritt; auf dies Nähere kommt es für meinen Zweck nicht an. Für mich folgt aus der Stelle hinreichend

die *aequitas* der Schritte, die mit dem spondeischen Gesang verbunden waren. Und diese war nur dann vorhanden, wenn die Schritte nicht bloß gleich lang, sondern auch gleich weit waren; sonst war in einer Beziehung Ungleichheit da, während doch der Ausdruck absolut lautet, *aequis gressibus*. Was aber das Tempo und die Weite der Schritte betrifft, so darf man aus dem Ausdruck *pontificium* auf Würde und also darauf schließen, daß die Schritte eine längere Dauer und eine würdevolle Weite hatten. Es ist also nur angemessen, wenn wir annehmen, daß, wie die Längen = je 2 Kürzen, Zeiten waren — denn der Spondeus war ja *quattuor temporum* —, so auch die Weiten = je 2 Engen und = 2 Fuß GröÙe waren. Dann entsprachen sich auch im Spondeus die Verhältnisse der Zeiten und Räume.

Das folgt ferner aus der Vergleichung des Spondeus mit dem Anapäst und Daktylus.

Beide, Daktylus und Anapäst, sind auch Arten von *genera*. Jener befaßt dann 6 FüÙe, auch den Spondeus und Anapäst; vgl. Anecd. Chisiana, ed. Mangelsdorf p. 6: (καλοῦσιν) δάκτυλον τὸν ἐν ἑσφ λόγον . . . ὅστε καὶ τὸν ἀνάπαιστον ὡς πρὸς γε τὸ γένος καλῶν δάκτυλον οὐκ ἂν ἀμάρτοις. Arist. Quint. p. 36 Meib. zählt zum δακτυλικὸν γένος  $\cup\cup, \cup\cup\cup, \cup\cup, \cup\cup, \cup\cup, \cup\cup\cup$  (siehe Jahn, kritische Note) und nennt  $\cup\cup\cup, \cup\cup\cup$  ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος und ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος. Vom Daktylus heißt es bei Diomedes, ed. Keil p. 478: *constat ex longa et duabus brevibus temporum quattuor, ut Romulus, a tactu digitorum dictus, quem ad exprimendam organi modulationem faberrime adfectabant, vel ab Idaeis Dactylis, quos Curetas sive Corybantias poetae appellabant. hi namque in insula Creta Iovem custodiendo, ne vagitu se parvulus proderet, lusus excogitato genere clipeolis aeneis inter se concurrentes timitu aeris usi rythmica etiam pedis dactyli compositione celavere vocem infantis.* Von Sprechen oder Singen ist hier nicht die Rede, sondern vom Klingen des Erzes der *clipeoli aenei*. Der zeitliche Rhythmus ist hierbei nicht durch menschliche Stimme, sondern durch instrumentalen Ton vertreten. Durch das Tönen der kleinen Schilde, indem sie sich dabei der rhythmischen Komposition des Daktylusfußes bedienten, übten sie das Weinen des kleinen Zeus. Wir müssen uns denken, daß die kleinen Schilde gegen einander geschlagen wurden, indem man nach dem ersten, stärksten Schlag zwei Zeiten und dann nach zwei schwächeren Schlägen je eine Zeit den Schall der kleinen Schilde austönen ließ. Dies aber thaten die Kureten *inter se concurrentes*, also mit gleichzeitiger Körperbewegung. Diese kann nun aber doch nicht ungeordnet und zufällig gewesen sein, während fortwährend das Zusammenschlagen der Schilde taktmäßig, daktylisch geschah; worauf eine gleichzeitige ungeordnete und abweichende Körperbewegung störend eingewirkt haben würde. Denn um einen einmaligen Daktylus handelt es sich nicht, sondern um eine Art Spiel, kriegerischen Spiels zur Übertönung des Wimmerns und Schreiens von dem Kleinen, dem *parvulus*, welches ja ein dauerndes war. Zu dem *usi (rythmica compositione) celavere* giebt nun ein gleichzeitiges Thun das *concurrentes* an. Man muß sich die Spielenden fortwährend in Bewegung denken, und zwar in kriegerisch leb-



hafter, *concurrentes*. Es sind mehrere, eine größere Anzahl auf jeder Seite zu denken, die paarweise in lebhaftem Schritt auf einander stoßen. Mit einem weiten Schritt treten sie auf einander zu, stoßen die Schilde mit großer Kraft zusammen und schreiten dann mit zwei engen Schritten des andern Fußes weiter auf einen andern Gegner zu, indem sie zwischen diesen beiden kurzen Schritten eine kurze Zeit lang den schreitenden Fuß auf dem Boden halten, ehe sie denselben weiter setzen, so zwar, daß der andere während beider kurzen Zeiten stehen bleibt und also kein Hüpfen stattfindet. Der erste weite Schritt aber geschieht mit dem linken Fuß, weil die Schilde, welche zusammengestoßen werden sollen, am linken Arm getragen werden; die beiden engen Schritte thut dann also der rechte Fuß. Und es wird dann vielleicht zu anderen fortgeschritten sein, weil es sich ja um einen *lusus*, ein Spiel von vielen handelt, nicht um ein Waffenspiel von zweien. Wie dem aber auch sei, jedenfalls folgten dem ersten Daktylus der körperlichen Schritte andere desgleichen, wenn dasselbe Paar zu kämpfen fortfuhr und dabei seinen Stand änderte.

So ist denn auch für den Daktylus aus Diomedes der Satz gewonnen, daß in demselben die Verhältnisse der Zeit- und Raumgrößen, der Länge zur Kürze und der Weite zur Enge sich entsprechen.

Für den Anapäst ist wenig aus Diomedes abzuleiten. Es heißt von ihm dort p. 478, 27—31: *huic contrarius est anapaestus, quem antidactylum Graeci nominant. constat ex duabus brevibus et longa temporum totidem, ut nebulae, dictus παρὰ τὸ ἀναπαεῖν κατὰ τὸ ἀντάπειν ἀντιποθεῖν πρὸς τὸν δάκτυλον, quia recurrendo percutiens dactylum sono reciproco obloquitur ei per antistrophen.*

Das *contrarius* bedeutet nach dem, was ich beim Spondeus, Trochäus, Jambus fand, daß in dem einen Fuß da eine Länge oder Kürze steht, wo in dem andern eine Kürze oder Länge steht. Nun aber fanden wir beim Jambus und Trochäus auch, daß sich dies zunächst von den sprachlichen Zeiten Geltende ebenso von den Zeiten der Körperbewegung verstand und daß es ebenso von den Engen und Weiten der Schritte gesagt werden mußte. Wenn wir nun beim Daktylus ein gleiches Verhältnis einer Enge zur Weite, wie beim Jambus und Trochäus, und überhaupt nicht bloß Kürzen und Längen, sondern auch Engen und Weiten fanden, und wenn nun das Wort *contrarius* beim Anapäst und Daktylus zeitlich gerade wie beim Jambus und Trochäus gebraucht ist (denn daß dort die Reihenfolge  $\cup -$  oder  $- \cup$  war, hier aber  $\cup \cup -$  und  $\cup - \cup$  ist, verschlägt nichts), so liegt hierin schon ein Grund, auch beim Anapäst körperliche Schritte und ein analoges Verhältnis der Zeitgrößen und der Schrittweiten anzunehmen. Die räumlichen Ausdrücke freilich, welche dann nach *nebulae* bei Diomedes folgen, ergeben sich durch den Zusammenhang, indem *dictus* auf den sprachlichen Anapäst bezogen ist und dann *obloquitur* folgt, als von Zeiträumen bildlich zu verstehende. Indessen ist ihre Bildlichkeit doch so stark und eigentümlicher Art, daß sie, bei der Kürze des über den so wichtigen Fuß,

eben den Anapäst, Gesagten vermuten läßt, dieses sei aus einer umfangreicheren Stelle genommen, worin auch von Körperbewegung die Rede war. Namentlich der Ausdruck *obloquitur ei per antistrophen* deutet darauf, denn bei antistrophischer Komposition d. i. Responsion des Tons pflegt doch sonst das Metrum des Tons, der Lexis eben dasselbe zu sein, und der Daktylus würde antistrophisch respondieren; hier aber respondiert das Antistrophische nicht, sondern obloquiert. Ferner *repercutiens datylum* ist ein Bild, wonach der Daktylus erst vorgedrungen ist und dann zurückgeschlagen, zurückgetrieben wird, wobei also ein Kampf vorausgesetzt wird. Dies scheint zu speziell zu sein, um darin einen bloßen Ausdruck rückläufiger Bewegung desselben Schreitenden zu sehen, da es eben einen Kampf und ein Zurückdrängen eines anderen voraussetzt. Und so scheint eine militärische oder orchestische, kunstvolle Bewegung gemeint zu sein, wobei die eine Partei in Daktylen, die andere in Anapästen schreitet, jene links rechts rechts mit Weite Enge Enge, diese rechts rechts links mit Enge Enge Weite. Und indem es nun *obloquitur ei per antistrophen* heißt, so scheint erst die vordringende Partei der Daktylen zu singen, dann die zurücktreibende der Anapästen. Dies entspricht dem aktiven *repercutiens*, vgl. Philostr. V. S. 20, p. 601, 20 *ῥυθμοὺς . . . ἀναπαλοῦντας*. Doch wird sonst auch passivisch erklärt, Schol. Heph. p. 159: *ἀναπεποδισμένοσ* zurückgeschritten, Quint. Inst. or. IX, 4, 81 *retroactus*, Isid. Orig. 1, 16, 7 *repercussus*. So heißt *ἀν-παιστος* entweder zurückschlagend oder zurückgeschlagen. In letzterem Fall wäre bei dem obigen Kriegstanz an das Zurückgetriebenwerden der Partei der Anapäste zu denken. Man muß sich vorstellen, daß beide Parteien zu Anfang nicht *conlato pede*, mit dem einen Fusse voran, sondern in gerader Front mit beiden Füßen neben einander stehen, und daß dann erst die eine daktylisch vordringt, die andere anapästisch zurückweicht, darauf aber wieder jene daktylisch zurückweicht, diese anapästisch vordringt. Zu dieser Erklärung paßt auch das *ἀντιρρούειν*, welches in allen Stellen bei Stephanus nichts mit *ρρούειν* = ein Saiteninstrument schlagen zu thun hat, sondern z. B. in einer Wendung wie *Ἄσπις ἀντίρρουεν ἄσπιδι* vorkommt. Es ist das *repercutiens* auch nicht mit *percutere* = taktieren zusammenzubringen, weil es offenbar dem *ἀντιπατεῖν* entsprechen soll; dieses aber, wie das Simplex *πατεῖν*, niemals taktieren bedeutet. Unerklärt bleibt bei dem allen freilich, wie Juba bei Priscian. Metr. Terent. ed. Keil p. 420, 15 sagen kann: *cum qui appellatur tribrachus aut anapaestus*, und daß dieser und die Jamben *pares* sind; wonach Anapäst auch ein Name für  $\cup \cup \cup$  ist.

Es ist hier aber nötig und nützlich, noch andere Quellen heranzuziehen.

Ioann. Sicel. bei Walz Rhet. Gr. VI p. 237, 15 ff. sagt: *Εἴρηται σπονδεῖος μὲν παρὰ τὸ σπένδειν· τούτω γὰρ ἐχρῶντο τῷ μέτρῳ ἐν ταῖς τῶν δαιμόνων θυσίαις, ἅτε χρονιωτέραν ποιοῦν τὴν κίνησιν καὶ σεμνήν· δάκτυλος δὲ ἐκ μεταφορᾶς τοῦ δακτύλου εἰς ἕλατον ἀπὸ μείζονος καταλήγων, οὗ μμείται ἢ μὲν ἄρχουσαν τὴν ἐξ ἀρχῆς κίνησιν τοῦ ἥρωος, προβαίνει δὲ εἰς τὴν δρασιωτέραν καὶ κόυφην ἐνέργειαν· ὃ δὲ ἀνάπαιστος τὸ ἐναντίον παρὰ τὸ ἀναπαίττειν ἐν ταῖς ὀρχήσεσι βραχὺ τι κατεχομένων τῶν ποδῶν πρὸ τοῦ ἀφθῆναι*

εἰς ὄψος, ὅς καὶ δυνάμει σπονδεῖός ἐστι, τὰς βραχέας εἰ λάβοιμεν συναυρ-  
 μένας, καὶ τὴν μακρὰν διηρημένην [l. c. 237, 25]. Hier ist beim Daktylus,  
 wie in der Stelle des Diomedes, an Nachahmung kriegerischer Bewegungen  
 gedacht. Denn die Bewegung des Heros wird nachgeahmt (statt ἄρχουσιν,  
 ἄρχουσιν Par. ist ἄρχουσα sc. συλλαβή zu lesen), und zwar durch die be-  
 ginnende Länge die Bewegung vom Anfang an; und dann schreitet er, d. i.  
 der Daktylus, zu thätigerer und leichter, schneller Energie vor, d. h. zur  
 Schrittbewegung, die zu den beiden Kürzen gehört. Aus letzterem wird  
 klar, daß bei den Kürzen mehr Bewegung als bei der Länge stattfand,  
 d. h. doch nichts anderes, als daß bei dieser ein Schritt, nach dem man  
 lange stand, bei diesen zwei Schritte stattfanden, nach deren jedem man  
 kurz stand. Denn an mehr als 1 und 2 Schritte wird man nicht denken  
 wollen. Folgte nun der zweite Schritt nach der Ruhe der ersten Kürze  
 der Silbe, so wird das als einheitliches Grundmaß der Zeiten in dem Dak-  
 tylus anzusehen sein, also der Fuß auch 1 Zeit während der zweiten kurzen  
 Silbe und 2 Zeiten während der langen, 2-zeitigen stehen. Leicht kann  
 aber diese Bewegung nicht heißen, wenn die Schritte alle weit waren;  
 vielmehr muß der Leichtigkeit halber eine gewisse Enge der Schritte statt-  
 finden. Und so bringt uns auch diese Stelle zu der Annahme einer  
 Analogie zwischen den Raum- und Zeitgrößen im Daktylus der  
 Körperbewegung. Und da nun Ioann. Sicel. den sprachlichen  
 metrischen Daktylus erklären will und zu dem Ende in dieser  
 Weise auf denjenigen der Körperbewegung zurückgeht, so ist  
 klar, daß er die Zeitgrößen beider übereinstimmen läßt.

Sodann wird das Wort ἀνάπαιστος von ἀναπαλζειν abgeleitet. Letzteres  
 kommt sonst nicht vor. Es muß aber wohl den Sinn von 'wiederholt  
 spielen, wiederholt spielend bewegen' haben. Denn in dem Folgenden ist  
 πρὸ τοῦ ἀρθῆναι durch den Artikel als das vorausgesetzte Bekannte charakte-  
 risiert, während βραχύ τι κατεχομένων τῶν ποδῶν als das motivierende Be-  
 sondere des Falls, nämlich des Anapästs im Gegensatz zum Spondeus er-  
 scheint, in welchem die Kürzen zusammengezogen sind. Bei den Kürzen  
 also findet das ἀναπαλζειν statt. Ich vergleiche mit dem ἀναπαλζειν das  
 Homerische παλαε Odyss. θ 251, vom Chortanz mit Gesang gebraucht.  
 Diese Etymologie ist indessen nicht die gewöhnliche, und auch nichts Be-  
 sonderes daraus abzuleiten. Anders aber steht es mit der Beschreibung des  
 Anapästes hier, die dabei doch ihre Gültigkeit behält. In derselben stehen  
 nun in deutlichem Gegensatz und erklären sich daher gegenseitig das κατ  
 in κατεχομένων und das ἀρθῆναι. Es ist daher das κατ als den Begriff  
 des hinunter enthaltend aufzufassen. Der Sinn ist, daß die schreitenden  
 Füße eine gewisse kurze Zeit niedrig gehalten werden, ehe sie gehoben  
 werden. Bei der Länge des Anapäst werden sie gehoben, bei den Kürzen  
 hinunter gehalten. Bei ἀρθῆναι ist πόδας zu ergänzen, wie die Satz-  
 bildung zeigt. Da nun aber doch zur Länge nicht zwei Schritte angenommen werden  
 können, sondern nur einer, sofern nämlich es sich nicht um Verschiedenheit,  
 sondern um Übereinstimmung von Lexis und Orchesis handelt und variierende

Kombinationen der Rhythmopöie hier bei den Grundformen selbst nicht in Betracht kommen, und da also nur ein Fuß gehoben wird, so ist auch auf den Plural ποδῶν kein Gewicht zu legen, als müsse daraus gefolgert werden, daß an die eine Kürze sich ein enger Schritt des einen und an die andere ein enger des andern angeschlossen habe: vielmehr ist dadurch nicht ausgeschlossen, daß ein und derselbe Fuß die beiden engen Schritte macht. Und dafür spricht auch der Umstand, daß die beiden Kürzen zu einer Länge zusammengezogen werden können. Wenn nämlich auch dann Übereinstimmung der Schrittbewegung mit den Zeitverhältnissen stattfinden soll (und warum sollte das ausgeschlossen sein?), so kann eben nur ein Schritt geschehen; und dieser eine Schritt wird ein weiter sein, dessen Weite jenen beiden engen gleich ist und auch als eine Synäresis derselben anzusehen ist, wie umgekehrt die beiden kurzen Zeiten und so denn auch engen Schritte als Diäresis der langen Zeit und des weiten Schritts gefaßt werden können.

Auch im Anapäst also finden engere und weitere Schritte analog den kürzeren und längeren Zeiten der Silben und des Stehens zwischen den Schrittbewegungen statt.

Um über die Ableitung des Namens Anapäst noch ein paar Worte zu sagen, so steht die von ἀναπατεῖν vereinzelt da; sie ist wohl nicht richtig. Für die von ἀνπατεῖν ist aber Meibom. p. 36 in Betracht zu ziehen, welcher im daktylischen Geschlecht den ἀνπάιστος ἀπὸ μείζονος, ˘ ˘ ˘, und den ἀνπάιστος ἀπ' ἐλάσσονος, ˘ ˘ ˘, unterscheidet; wozu auch noch Bacch. Sen., Meibom. p. 25 zu vergleichen ist: δόγμιος, ἐξ ἰάμβου καὶ ἀνπαλοῦ καὶ παιᾶνος τοῦ κατὰ βάσιν ὁλον, ἔμμενεν ἐκ Τρολας χρόνον, wo Τρολας = Τρολας und die Auffassung ˘ ˘ ˘, ˘ ˘ ˘, ˘ ˘ ˘ zu sein scheint, mit ἐδυάπορος, *brevis pro longa* am Schluß. Dies erklärt sich aus dem wechselnden Zurückschlagen und Zurückgeschlagen werden der Partei der Daktylen und Anapäste. Es wäre hienach der ursprüngliche allgemeine Name Anapäst für den aus 2 Engen und 1 Weite, 2 Kürzen und 1 Länge, einerlei in welcher Reihenfolge, zusammengesetzten Fuß später katexochen für die Form ˘ ˘ ˘ gebraucht worden und dann für die Form ˘ ˘ ˘ abgekommen. Ausser dem Fuß ˘ ˘ ˘ nannte man dann auch noch die Auflösung des Jambus ˘ ˘ ˘ einen Anapäst; siehe Priscian. Metr. Terent. ed. Keil III p. 420, 13 ff.: *erit autem probabilis iambicus versus et tragoediis aptus, si secundum et quartum pedem non alios feceris quam iambos aut eum qui appellatur tribrachius aut anapaestus, quoniam sunt pares*; welche Worte ein Zitat aus Juba sind. Dies möchte eine spätere Übertragung von der gleichen Reihenfolge der Arsis und Thesis im gleichen Geschlecht auf die im doppelten sein. Diese war um so näherliegend, als die Daktylen, wie wir sahen, gleich den Trochäen links angetreten wurden; woraus ich die Vermutung ziehe, daß, indem die Kontrarietät sich auch auf das Antreten erstreckt habe, der Anapäst, wie der Jambus, rechts angetreten worden sei.

Sollte im Taktieren der Zeit deutlich werden, ob Spondeen oder Daktylen oder Anapäste taktiert wurden, so mußte bei ˘ ˘ irgendwie eine innere Gliederung im Taktieren gemacht werden. Denn sonst, wenn man

die Arsis  $\cup \cup$  als Gesamtarsis mit nur einer ungegliederten Bewegung bezeichnete, konnte man nicht erkennen, ob die Gesamtzeit ungeteilt,  $\_$ , oder geteilt,  $\cup \cup$ , sei. Am einfachsten nimmt man an, daß in der Hebung des taktierenden, sich hebenden Armes beim Beginn der zweiten Kürze nach einem Stillhalten von einer Kürze die Hebung wieder, und höher geschah, wovon und worauf dann bei der Thesis im Daktylus und Anapäst die Hand den Niederschlag machte; und daß der taktierende Fuß beim Beginn jeder Kürze hörbar, doch leiser als bei der vorausgehenden oder folgenden Länge der Thesis auftrat. Diese Gliederung in der Taktierung von  $\cup \cup$  war aber nur in melischen Partien nötig, wo Daktylen und Anapäste mit anderartigen Rhythmen einzeln gemischt wurden. Daß sie auch bei Hexametern und Systemen stattfinden mußte, ist nicht zu behaupten. Aus ihr erklären sich Ausdrücke wie Arist. Quint. p. 36 Meib.  $\delta\upsilon\omicron$  βραχυτέρων ᾠρεσων, womit metonymisch von der Bezeichnungsweise die beiden bezeichneten Kürzen benannt sind.

Daß aber beim Tanz eine andere Art des Schreitens bei  $\cup \cup$  als bei  $\_$  stattfand, folgt ganz allgemein aus dem Umstand, daß sonst ja überhaupt Spondeen, Daktylen, Anapäste in der Orchesis nicht unterscheidbar, nicht verschiedene Füße hätten sein können.

Die Pæone sind nach der Überlieferung eine Zusammensetzung des Pyrrhichius mit dem Jambus oder Trochäus. Für die Erörterung der Pæone ist also noch nötig, vorher den Pyrrhichius zu besprechen.

Über denselben sagt Diomedes ed. Keil p. 475, 12 bezw. 15: *pyrrichius dictus est . . . . a Pyrrō Achillis filio, qui crebris et citis exultationibus bis breviter prominentem clipeum genibus incumbens et per hunc hostibus terrorem immittens inferebatur, sicut versus inlustrat ὑπασπῖδια προβιβάντι. cum ergo gradus vult breviter accedentes ostentare . .* (475, 19). Der Schild wurde bei der beschriebenen Bewegung nicht an der Seite getragen, wo es nicht möglich gewesen wäre, mit beiden Knien an ihn zu stoßen und sich zu stemmen, sondern er wurde gerade vorgehalten, weshalb ihn Diomedes dabei *prominentem* nennt. Und das liegt auch in dem *ὑπασπῖδια προβιβάντι*, unter dem Schutz des von vorn vorgehaltenen Schildes schreitet Pyrrhus vor, Iliad. N 807, von welcher Stelle die Verse 157. 158 *πρόσθεν δ' ἔχεν ἄσπῖδα πάντοσ' ἔσσην, κούφα ποδὶ προβιβὰς καὶ ὑπασπῖδια ποροποδίζων* das genauere Verständnis geben. Dies mit dem Tanz Pyrrhiche zusammenzustellen, berechtigt auch noch die Stelle II 609 *ὑπασπῖδια προβιβάντος* vgl. mit 617 *δεξιτερήν*, wo von Meriones die Rede ist. Der Kampf ist wie ein Tanz und wird von Æneas geringschätzig so bezeichnet. Es war eine Ähnlichkeit zwischen beiden, nur daß der Krieg Ernst, der Tanz aber Spiel war. Daß es sich bei jenen Homerstellen aber um die Priamiden Hektor und Deiphobus und nicht um Pyrrhus handelt, ist irrelevant; wie denn ja auch Diomedes selbst die von Hektor handelnde Stelle als Beleg für die Schilderung des von Pyrrhus Erfundenen anführt. Das Heranschreiten, *προβιβάντι*, wird nun aber auch als ein Springen durch *crebris et citis exultationibus inferebatur* be-

zeichnet; dem *προβίβας* aber ist adverbiall das *κοῦρα* beigefügt. Danach muß man es sich so vorstellen, daß Deiphobus erst auf den Feind zuschritt, und zwar rasch, indem er die Beine, abwechselnd das rechte und linke, leicht emporhob und jedes eine kurze Zeit lang an den ehernen Schild gestemmt hielt, nämlich mit dem hochgehobenen erzgeschienten Knie, womit er daran gestossen hatte, während er auf dem anderen Bein stand. Dabei konnte er keine großen Schritte vorwärts machen, und wenn er das gehobene Bein wieder setzte, so mochte es etwa um einen Fuß vorwärts sein, so viel wie er den Schild vorhielt, in dessen Höhlung er mit dem Knie *incumbebat*. Die Zeit des Stillstehens fiel zwischen beide Bewegungen, das Aufheben und das Niedersetzen; das Vorwärtskommen des Schreitens aber geschah, wenigstens zum größten Teil, schon beim Aufheben. Dies Gehen, Schreiten aber ging bei größerer Annäherung an den Feind in ein lebhafteres Springen über, indem der Fuß, welcher stand, indes der andere gehoben *incumbebat*, sich schon zum *incumbere* emporbewegte, während der andere niedergesetzt ward und noch nicht wieder stand; *exultatio* intensiv, vgl. *exultare* und *exilire*. (Mochten die *exultationes* auch höher sein, als das Heben bei den Kürzen im Anapäst, so ist damit doch dem oben aus Ioann. Sicel. Angeführten nicht widersprochen, daß man im Anapäst verhältnismäßig bei den engen Schritten den Fuß niedriger als bei dem weiten hob.) Das Tönen des ehernen Schildes vertrat hierbei den Gesangston. Das Aufstemmen des erzbeschienten Knies mußte zwar das Forttönen des Schildes vermindern, allein das war doch nicht so stark der Fall, daß er nicht vernehmlich fortgetönt hätte, bis das andere Knie ihn abwechselnd neu hervorbrachte. Die Vorwärtsbewegungen aber wird man doch nicht anders als gleich weit annehmen können, eine so weit wie die andere. Denn von verschiedenen Entfernungen im *προποδίζειν* ist bei Homer nichts gesagt, und das *κοῦρα προβίβας* deutet lauter leichte hohe Schritte an; auch wäre bei zwischendurch stattfindenden weiteren Sprüngen die Deckung mit dem Schild, das *ἐνασπίδιον* im Vorgehen nicht so gut zu bewahren gewesen.

Hiernach ist auch beim Pyrrhichius eine Analogie zwischen den Zeit- und Raumgrößen vorhanden.

So komme ich nun zu den zusammengesetzten Füßen, und zwar zuerst zu den fünfzeitigen, den Päonen.

Es besteht nach Diomedes p. 480 *paeon primus ex trochaeo et pyrrichio*, *paeon secundus ex iambo et pyrrichio*, *paeon tertius ex pyrrichio et trochaeo*, *paeon quartus ex pyrrichio et iambo*. Hiernach ist der erste und dritte Päon l r l r, d. h. links rechts links rechts, der zweite und vierte aber r l r l zu schreiten, weil der Trochäus l r, der Jambus aber r l geschritten wird und der damit verbundene Pyrrhichius jedesmal dem entsprechend geschritten werden muß, damit nicht die eine Kürze und Enge desselben mit der Kürze und Enge des diplasischen Fußes als eine Auflösung einer Länge und Weite zusammenzugehören scheine. Diese Formen der päonischen Füße müssen aber als die ursprünglichen und die Formen - 0 -, 0 - -, - 0 0 als durch Zusammenziehung daraus entstandene angesehen werden. Denn 0 0 wird

nicht wie in den Anapästten und Daktylen bloß als Arsis eines einfachen Fußes von der antiken Überlieferung angesehen, sondern als Pyrrhichius, also als ein ganzer, einfacher Fuß, der einen Teil eines zusammengesetzten Fußes bildet. Eine ungegliederte einzige Silbe, eine einzige Zeit aber kann von vornherein nicht ein Fuß sein und ist eben nur eine Zeit, während ein Fuß aus mindestens 2 Zeiten besteht. Was aber eine bloße Zeit ist, die keine Arsis und Thesis enthält, wird auch nicht durch Auflösung dazu, sondern nur zu 2 Zeiten, welche 2 Arsen oder Thesen bilden, wie nach dem Ausdruck des Aristides Quintilianus (s. o.) der Anapäst 2 Arsen hat. Umgekehrt aber kann wohl der Pyrrhichius in 1 Länge zusammengezogen werden, wenn man nämlich innerhalb des langen, dieselbe Höhe haltenden Tons durch einen gliedernden Stoß einen halben stärkeren Teil auf einen schwächeren halben folgen läßt oder nach einem halben stärkeren einen schwächeren halben singt. Demgemäß wird auch durch eine Art und Weise des Schreitens die Zusammenziehung zweier Engen, die einen Fuß, den Pyrrhichius, bilden, vorzustellen sein. In der Zeit ist die zweite Hälfte der durch Zusammenziehung entstandenen Länge eine Verlängerung der Kürze um eine Kürze: der kurze Ton wird verlängert, der Anfang aber, die erste Hälfte des Ganzen, die erste Kürze ist ebenso, wie sie in der nicht zusammengezogenen Form gewesen sein würde. Dem entsprechend wird es sein, wenn der enge Schritt zur Weite erweitert, wenn die erste Hälfte des weiten Schritts gerade ebenso geschieht, wie sie geschehen wäre, wenn nach ihr der Fuß niedergesetzt wäre, um eine Kürze hindurch zu stehen. Es muß aber dieser Schritt zum weiten ausgedehnt werden. Das hat aber einen Wechsel des schreitenden Fußes insofern zur Folge, als derjenige Fuß, der die erste Enge schreiten und vor den dann der andere mit der zweiten Enge gesetzt werden sollte, umgekehrt jetzt so weit vortritt, als der andere vortreten sollte. Dann aber wird es am einfachsten sein, sich die Markierung der inneren Gliederung in der aus zwei Engen und Kürzen durch Zusammenziehung entstandenen Weite und Kürze so zu denken, daß der andere Fuß, der am weitesten hätte treten sollen, nun um eine Enge bei Beginn der zweiten Kürze nachgesetzt wird. So stehen denn nach Verlauf des zusammengezogenen Pöons die beiden Füße umgekehrt hinter einander. Dies gilt jedoch nur von dem aus  $\cup \cup$  entstandenen Kretikus  $\cup -$  und dem aus  $\cup - \cup$  entstandenen Bakchius, in denen die Schluslänge und Weite durch Zusammenziehung entstanden ist. Sie werden  $\cup -, r l$  und  $\cup -, r l, l r$  geschritten, während  $\cup -, \cup \cup l r, l r$  und  $\cup -, \cup \cup r l, r l$  geschritten werden. Anders verhält es sich mit dem aus  $\cup \cup, \cup -$  entstandenen Kretikus  $\cup, \cup -$  und dem aus  $\cup \cup, \cup -$  entstandenen Palimbakchius  $\cup, \cup -$ . Hier wird  $\cup \cup, \cup - r l, r l$  geschritten, somit  $\cup, \cup - r l, r l$ ; und  $\cup \cup, \cup - l r, l r$ , somit  $\cup, \cup - l r, l r$ . Denn die schließenden Teilfüße  $\cup -$  und  $\cup \cup$  sind (s. o.)  $r l$  und  $l r$  zu schreiten.)\*

\*) Alle aus isischen und diplasischen  $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$  zusammengesetzten  $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$  innerhalb eines Kolons sind deutlich von den andern darin zu trennen. Deshalb haben sie selbst mit einem Seitenschritt und auch nach ihnen der nächste Fuß mit einem

Bei den Päonen, offenen und zusammengezogenen, ist aber noch die Richtung der Schritte zu besprechen.

Der *παλὸν διάλυτος* ist nach Aristides Quintil. p. 38 Meib. der Fuß  $\sim$ ,  $\sim$ ; vgl. Cäsar S. 193. 194 in 'Grundzüge der griechischen Rhythmik' *παλὸν διάλυτος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχέως, καὶ μακρᾶς ἄρεως*.... *διάλυτος μὲν οὖν ἐρεται ὅλον δλυτος*. Vgl. Mart. Cap. ed. Eyssenhardt p. 372, 6. 7 *inde διάλυτος quidem dictus est id est quasi duplicia membra discernat* und 372, 13. 14 *pacone, qui διάλυτος vocatur. hunc διάλυτον posteriores Graeci creticum nominarunt*. Dieser Fuß heißt *διάλυτος*, weil er gleichsam zweigliederig ist, gleichsam doppelte Glieder unterscheidet. Dann folgt noch der Zusatz: *δύο γὰρ χοῖται σημεῖοις*. Dies *δύο* kann hier nur im Gegensatz gegen 3 Taktzeichen gemeint sein, eins zu jeder von den 3 Zeiten, Länge, Kürze, Länge; und soll also sagen, daß beim Taktieren  $\sim$  einen Taktschlag und  $\sim$  den andern hat. Ebenso wird dann gleich das *ἐπιβατός* auf die Taktierung, die Zahl und Art der Taktteile bezogen, indem es mit *ἐπειδὴ* auf deren Vierzahl und die Verschiedenheit seiner zwei Thesen begründet wird. Da er im Gegensatz zum *διάλυτος* 4 *σημεῖα* hat und diese Zahl überhaupt im Gegensatz zu allen andern *ἀσύνθετοι νόδες* die größte ist, so führt dies darauf, das *ἐπι* im Sinn des Hinzufügens zu fassen. Der Rhythmus *βαλνεται*, und dieser Päon heißt *ἐπιβατός*, weil in ihm noch hinzutaktiert wird. Das aber hängt mit dem *διαφοράν θέσεων* zusammen. Wären sie einander gleich, so könnte man, wie in einem Dispondeus, mit 2 Taktzeichen ausreichen. Aber diese *διαφορά* bedarf einer besonderen Verdeutlichung, einer Mehrtaktierung. Man fragt nun aber doch, warum denn *διάλυτος* und nicht *δλυτος* gesagt wird. Es wird nach der Meinung der Grammatiker, welche sich darüber nicht äußert, jedenfalls die Hervorhebung der Zweigliedrigkeit, das deutliche Bezeichnen zweier Teile als ein Charakteristikum des Kretikus angesehen. Und dies war nötig, wenn man deutlich und unzweideutig zu Gehör bringen wollte, daß die Kürze in der Mitte nicht zwischen beiden Längen für sich stehe, sondern zu einer und zwar zur ersten Länge gehöre. Man mußte dann die Pause, den *χρόνος ἄνωστος* nach der Kürze ein wenig länger nehmen. Es war dies ein besonders deutliches, vorzügliches Beispiel von der besten Führung der rhythmischen Verdeutlichung, welche Führung eine gewisse Auseinanderstellung im Ablauf der Mitten zwischen den Thesen und den Arsen ist; wobei der Plural auf eine Komposition aus einer Anzahl von Füßen weist, Meibom. p. 42 des Arist. Quintil. Wie nun aber wird diese zeitliche Verdeutlichung räumlich auszudrücken sein? Durch die Entfernungen nämlich, denn das längere Stehenbleiben ist ja auch etwas Zeitliches. Es ist das nun nicht durch eine größere Entfernung zwischen Thesis und Arsis erreichbar; denn Thesis und Arsis sind im Schreiten überhaupt nicht durch einen Zwischenraum getrennt,

Seitenschritt zu beginnen, und in ihnen selbst finden 1 oder mehr Seitenschritte statt. Sie sind schräge, während die Einzelfüße und die einfachen Füße gerade sind. Die *ἐπτάσημοι ἱαμβοὶ* und *τροχαῖοι* gelten für gerade zum Unterschied von den Epitriten.



d. h. die Weiterbewegung des Fußes, die vor dem folgenden Taktteile, meßbaren Zeiteile geschieht und zu ihm gehört, erfolgt unmittelbar von derjenigen Stelle aus, wo der Fuß bei dem vorhergehenden Taktteile während desselben stand. Kann nun bei dem Schreiten, was die Entfernungen anlangt, keine Unterscheidung durch größeren Zwischenraum gemacht werden, so bleibt nur übrig, durch die Richtung des Schreitens die Zugehörigkeit der Enge deutlich zu machen, d. h. also, es muß die Enge in derselben Richtung wie die erste Weite, dagegen die zweite Weite in einer anderen Richtung geschritten werden. Und hierbei wird es auch möglich, der größeren Zwischenzeit einen größeren Zwischenraum entsprechen zu lassen. Wenn nämlich der Fuß in der Seitenrichtung schräge vorwärts, d. i. in der Hypotenuse ebenso weit vorgesetzt wird, als er in der geraden Richtung mit der Kathete gekommen wäre, so ist der Zwischenraum ein größerer, als er bei gewöhnlichem, geradem Vorwärtsschreiten gewesen wäre. In dieser schrägen Richtung wird also beim Kretikus  $\sim \cup$  zuerst der linke Fuß um 2 Engen vorwärts gesetzt und dann der rechte um 1 Enge nachgezogen. Wie weit aber sollen wir uns diese Bewegung seitwärts denken? Es wird das Einfachste sein, auch hierauf das Prinzip von der Übereinstimmung in den Verhältnissen der Zeiten und Räume anzuwenden und vor der langen Zeit = 2 Kürzen auch den weiten Schritt = 2 Engen seitwärts geschehen zu lassen.

Stellen wir uns nun die Stelle, bis wohin der linke Fuß in der Hypotenuse vorgesetzt wird, als in einem Wege liegend vor, der mit dem Wege des Trochäus, der im Kretikus vorherging, parallel geht, so führt dies wohl auf eine geeignete Erklärung des Terminus *διάνυιος*. Derselbe bedeutete danach nicht = zergliedert, sondern = zweigassig, aus *δι* und *ἀνυία* zusammengesetzt. Statt der Präposition *διὰ* hätten wir dann die Zahl *δι*- (Krüger 'A. Forml.' § 24, 3, 2) in der Zusammensetzung; die freilich zu derselben Wurzel gehört, aber doch in der Bedeutung sich unterscheidet. Diese Erklärung bleibt im Zusammenhang der Stelle, gegensätzlich zu dem folgenden *τέτρασι* (s. o.).

Nicht etymologisch, doch sachlich stimmt mit dieser Erklärung des Kretikus das Schol. Pindar. Pyth. II 127 überein: *διέλλεται ἡ τῆς πυρρῆλης ὀρχησις*. Über die Anwendung des Kretikus in der Pyrrhiche vgl. Buchholtz 'Tanzkunst des Euripides' S. 59 ff. Das *διέλλεται* scheint zu bedeuten, daß beim Tanz ein weites Auseinanderziehen der Beine stattfand, welches in den Kretikern geschah. Eben dasselbe liegt in dem Wort *διαρριπιά* am Schluß des Hyporchems von Pratinas Athen. XIV 617 (vgl. die Erörterung der Stelle bei der Untersuchung über die Namen Thymele und Orchstra).

Warum nun aber heißt gerade der Kretikus  $\sim \cup$  im päonischen Geschlecht so und nicht auch der Päon  $\sim \cup$ ? Und warum hat jener den Beinamen *διάνυιος*?

Der Kretikus  $\sim \cup$ , wenn man ihn  $\sim \cup$  gliedert, was nach anderen Angaben auch geschehen konnte, war aus  $\sim \cup \cup$  zusammengezogen, welcher vierte Päon  $r \downarrow, r \downarrow$  geschritten ward. Man setzte demnach, wenn man das

über die Schrittart einer durch Zusammenziehung aus zwei Engen entstandenen Weite eben Entwickelte analog angewendet, zuerst den rechten Fuß eine Weite vor und zog den linken eine Enge nach. Und dann setzte man, wenn man das über die Verdeutlichung der Gliederung von  $\cup \cup$  durch einen Seitenschritt oben Gesagte hier bei  $\cup, \cup$  analog wie bei  $\cup, \cup$  anwendet, den rechten um eine Enge entfernt in der Hypotenuse vor und wieder den linken eine Weite gerade vorwärts. Zuletzt zog man, um den Kretikus gegen das Folgende kenntlich abzuschließen, auch hier den rechten nach. Hiebei entstanden zwar auch 2  $\acute{\alpha}\gamma\gamma\upsilon\alpha\iota$ , aber diese liefen unmittelbar dicht neben einander her; und die Hypotenuse war nur etwas größer als eine gewöhnliche gerade Enge der Kathete und bedeutend kleiner als eine Kathete von der Größe einer geradeaus geschrittenen Weite. Ein  $\delta\epsilon\acute{\iota}\lambda\alpha\sigma\theta\alpha\iota$  fand hier also weniger statt, und das  $\delta\acute{\iota}\alpha\gamma\gamma\upsilon\iota\omicron\nu$  war weniger markiert. Außerdem rückte man hier nicht energisch mit dem linken Fuß und der linken, den Schild tragenden Seite auf den Feind zu, sondern setzte zuerst den rechten um eine Weite vor, womit man sich leichter eine Blöße gab, und wich dann beim Jambus rechts hin aus. Daher eignete sich der Päon  $\cup, \cup$  weniger für die kuretischen Tänze; und da er wohl deswegen weniger, wenn überhaupt, in ihnen gebraucht ward, so erhielt er auch nicht Anteil an dem charakteristischen Namen  $\delta\acute{\iota}\alpha\gamma\gamma\upsilon\iota\omicron\varsigma$ . Ja, genau genommen, konnte er, wenn man 'zweigassig' übersetzt, auch nicht so heißen. Denn eine  $\acute{\alpha}\gamma\gamma\upsilon\alpha$  als Gasse kann nicht unmittelbar neben der andern herlaufen, sondern ist durch eine Häuserreihe von ihr getrennt. Das Bild würde hier also insofern nur passen, wenn eine solche Trennung stattfände. (Ähnliche Bilder sind Hippolyt, I. Stasimon in der Antistrophe:  $\acute{\epsilon}\nu\tau\omicron\varsigma\ \omicron\lambda\lambda\omega\nu$ ,  $\acute{\epsilon}\nu\ \omicron\lambda\lambda\omega\iota\varsigma$ .) Indessen würde hier doch wieder das Trennende nur eine gleiche schmale, lange Fläche sein, wie die 2 Reihen von eine Enge langen und breiten Quadraten, woraus die beiden Gassen beständen. Man braucht aber  $\acute{\alpha}\gamma\gamma\upsilon\alpha$  auch nicht bloß als Gasse zu denken, sondern kann es, von Wurzel  $\acute{\alpha}\gamma$ , allgemein als leitenden Weg auffassen, so daß  $\delta\acute{\iota}\alpha\gamma\gamma\upsilon\iota\omicron\varsigma$  'zweiwegig' hiefse. Allein auch dann bliebe der technische Gebrauch des Worts überlieferungsgemäß auf die Form  $\cup, \cup$  beschränkt. Es gehört nur ihr dies Wort an, wenn auch die Sache allgemeiner war.

Bei  $\cup, \cup$ ,  $\cup$  aus  $\cup, \cup$  und bei  $\cup, \cup$  aus  $\cup, \cup$  fand eine solche Notwendigkeit einer einem größeren  $\chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\gamma\gamma\omega\sigma\tau\omicron\varsigma$  entsprechenden Verdeutlichung durch einen Seitenschritt nicht statt, weil die Zugehörigkeit der Kürze und Enge zur nächstvorangehenden und zur nächstfolgenden Länge und Weite an sich klar war, ohne Vergrößerung des  $\acute{\alpha}\gamma\gamma\omega\sigma\tau\omicron\varsigma$  und des Schritts. War indessen einmal bei dem Kretikus die Gliederung in zwei Wege angewandt, so lag es nahe, dieses weiter auf die beiden anderen Formen zusammengezogener Päone anzuwenden. Bei dem Bakchius (nach späterer Terminologie)  $\cup, \cup$  r l, r war der letzte Schritt, von der Stelle an gerechnet, worauf der linke Fuß stand, 2 Engen in der Hypotenuse nach rechts hin von da entfernt, und ward dann der linke Fuß in ihrer Richtung um 1 Enge nachgesetzt. Er bildete also das reine Gegenstück

zu dem Kretikus  $\cup$ ,  $\cup$ , der  $l$  r,  $l$  nach links hin geschritten ward. Er machte gerade ebenso große Schritte. Im Waffentanz aber war er deshalb nicht ebenso gut zu gebrauchen, weil der letzte Schritt rechts hin, also mit dem Schilde ausweichend, und nicht links hin, also in Angriffsrichtung, gemacht wurde. Dagegen war er, bei der gleichen Größe der Schritte, in andern Tänzen ebenso gut anwendbar.

Anders aber stand es mit dem Palimbakchius  $\cup$ ,  $\cup$ , der  $l$  r zu schreiten war, wenn man ihn nämlich analog behandelte. Dann stand am Schluß der ersten geradeaus vorwärts geschrittenen Weite, nachdem der rechte Fuß um 1 Enge nachgezogen war, der linke 1 Enge vor dem rechten. Wenn dann im Trochäus wieder der linke um 1 Weite von seiner Stelle in der Hypotenuse vorgesetzt wurde, so entfernte er sich vom rechten nach der Seite zwar nur um 1 Weite, nach vorn aber um  $1\frac{1}{2}$  Weite oder 3 Engen. Dieses war freilich ein noch größeres *διέλκεσθαι* als im Kretikus  $\cup$ ,  $\cup$  und fand auch nach der Schildseite statt. Aber es war ein so weites *διέλκεσθαι*, daß darunter wieder die Festigkeit der Stellung litt, die eben am stärksten bei einer Entfernung beider Füße von einander um etwa 1 Weite ist, bei einer kleineren und größeren aber geringer ist. Daher eignete sich denn der Palimbakchius nur ausnahmsweise, nur bei seltenem Gebrauch für die Pyrrhiche, wo eben es besonders angestrengte Bewegungen auszuführen galt; Strab. X 4, 16 p. 413 edd. Mueller et Duebner [408, 2 sq. Kramer] *ῥυθμοῖς Κρητικοῖς . . . συντονιστέοις οὖσιν*, welches Beiwort noch passender von Palimbakchien sich sagen liefse. Dabei war auch die Deckung mit dem Schild insofern schwerer als beim Kretikus  $\cup$ ,  $\cup$ , als im Trochäus des Palimbakchius zuletzt noch der rechte Fuß um eine Enge vorgesetzt, die Schilddeckung also schwieriger als im Kretikus  $\cup$ ,  $\cup$  wurde, wo der rechte Fuß hinter dem linken stand. In anderen Tanzarten als der Pyrrhiche konnte der Palimbakchius auch nur zum Ausdruck des Ungewöhnlichen, Übermäßigen vorkommen. Und so erklärt sich denn durch diese ganze Erörterung überhaupt sehr gut das seltene Vorkommen dieses Fußes.

Man könnte nun sagen, daß es der Verdeutlichung durch Zweiwegigkeit in zusammengezogenen Päonen überhaupt und auch bei Kretikern nicht bedurft habe, weil ja durch die Nachziehung des zurückstehenden Fußes um 1 Enge nach Verlauf der ersten Kürze schon die Zusammenziehung der Weite deutlich geworden sei. Indessen fand diese Verdeutlichung dann nur durch das Nachziehen statt; der folgenden Stellung aber, wenn sie in gerader Linie vorwärts stattfand, konnte niemand ansehen, ob sie durch Nachziehung des zurückstehenden oder Vorsetzung des voranstehenden Fußes entstanden sei; denn mochte die Stellung  $rl$  oder  $lr$  sein, so konnte sie auch durch Vorwärtsschreiten in einem Pambus oder Trochäus entstanden sein. Es gab also als Erkennungsmittel nur die Beobachtung des Schreitens im *χρόνος ἄγνωτος*. Wenn dagegen der erste Schritt des zweiten Fußes im zusammengezogenen Päon überhaupt in der Hypotenuse geschah, so fand dann auch während einer Kürze oder Länge eine Stellung in dieser Richtung statt, die Unterscheidung war also viel leichter und deutlicher.

Hatte man nun einmal diese Tanzart bei allen zusammengezogenen Päonen, so lag es nahe, sie auf die nicht zusammengezogenen der Einheit halber zu übertragen.

Hierin lag aber dann auch ein erwünschter durchgreifend allgemeiner Unterschied des päonischen Geschlechts von dem daktylischen und jambischen. Bei dem daktylischen schritt man abwechselnd mit dem linken und rechten Fuß je eine sei es kontinuierliche, sei es in 2 Engen geteilte Weite; und ebenso abwechselnd bei dem jambischen je 1 Enge und je 1 sei es kontinuierliche, sei es in 2 Engen geteilte Weite. Und in dem einmaligen Wechsel der beiden Füße, Beine bestand der einfache Takt, Fuß in technischem Sinn. Bei dem päonischen Geschlecht aber wechselte man zweimal in einem Päon, ob derselbe nicht zusammengezogen oder zusammengezogen war. Und dieses wurde dadurch besonders verdeutlicht, daß man jedes der beiden einfachen Geschlechter, aus denen er zusammengesetzt war, den Pyrrhichius und den Jambus oder Trochäus, auf einem andern Wege schritt.

Der *παῶν ἐπιβατός* besteht nach Aristides p. 38. 39 Meib. *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως*. Es ist eine Zusammensetzung aus dem gleichen und doppelten Geschlecht, wie der 5-zeitige Päon, zu betonen  $\text{— — — — —}$ ,  $\text{— — — — —}$ . Das Wort *ἐπιβατός* hat, wie *βατός*, immer passiven Sinn = betreten, ersteigbar; wie auch *πρόβατα* = getrieben, vgl. Stein zu Herodot I 133. Hier bedeutet es 'zugetreten', vgl. *ῥυθμοὶ βαλνόνται* Sept. Theb. Schol. 128; die zweite, aus zwei Thesen bestehende Thesis ist ein erstes Schreiten und dann noch ein Zuschreiten, zweites Schreiten des diese zusammengesetzte Thesis schreitenden Fußes, der so eine Entfernung von 4 Fuß schreitet. Daß die 2 Thesen eine große Thesis von 4 Zeiten ausmachen, liegt in den Worten des Aristides a. a. O.: *ἐπειδὴ τέτρασι χρόμενον μέρεσιν ἐκ δυεῖν ἄρσεων καὶ δυεῖν διαφόρων θέσεων γίνεται*. Die erste Thesis ist 2, die zweite 4 Zeiten lang. Er ist erregt und erschütternd, vgl. Aristides p. 98: *τούτων (von den ἐν ἡμιολίᾳ λόγῳ θεωρουμένοις) δ' ὁ ἐπιβατός κενύνηται μᾶλλον, συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχὴν*. Wegen seiner Schwierigkeit und weil er Außerordentliches ausdrückte, war er selten. Es ist der Gegensatz zum *παῶν ὁ κατὰ βᾶσιν* des Bakchius sect. 25, dessen Beispiel Blafs, N. J. 1886, S. 455, mit Recht auf Euripides Helena 651 Kirchhoff zurückführt. Der Päon ist nur einmal getreten, nicht *ἐπιβατός*.

Es liegt nahe, die Epitrite ebenso auf 2 Wegen geschritten vorzustellen. Denn sie werden auch als ein eigenes Geschlecht, außer jenen dreien, vorgestellt und bestehen auch aus dem geraden und doppelten, wie die Päone. Wäre ersteres nicht der Fall, so würden die Epitrite nur an der Stelle von jambischen und trochäischen Dipodien vorkommen. Dann aber müßten sie, wie diese, in einem Wege geschritten werden; denn die Zweiwegigkeit ist ein zu auffallendes, charakterisierendes orchestisches Merkmal, als daß dabei noch die Epitrite anstatt der jambischen und trochäischen Dipodien vorkommen könnten. Aber die Epitrite werden eben

als ein eigenes Geschlecht dargestellt; und somit ist jener Grund nicht vorhanden, der ihre Zweiwegigkeit unmöglich machen würde. Nun aber bestehen sie, wie die Päone, nicht stellvertretend, sondern ursprünglich aus dem gleichen und doppelten Geschlecht, nur daß sie lange Spondeen enthalten, während in den Päonen kurze Pyrrhichien stehen. Sonach scheint es der Analogie zu entsprechen, auch die Epitrite als auf 2 Wegen geschritten vorzustellen. Dazu stimmt Heph. ed. Gaisford<sup>2</sup> p. 174 der Name *δόγμος* des ersten der Epitrite, welche, ebenda, *Ὀμοῶς τοῖσι* (den *ILAIQNEΣ*) *ἔχουσι*. Bei den Päonen, die nur 5 vorwärts kommen, tritt das Schräge nicht so hervor wie bei dem 7 messenden Epitrit. Zusammenziehungen finden hier nicht statt, da in ihnen nur je 1 kurze Silbe ist. Dagegen sind Auflösungen etwas Mögliches. Für jene Auffassung der Zweiwegigkeit in Analogie der Päone sprechen die Stellen Mar. Victor. ed. Keil p. 48, 12 ff.: *epitriti, qui et hippi, adaeque* (wie die Päonen) *numero quattuor, quod [que] est veluti genus paeonicorum, praesertim cum sint spatio temporum dispares, forma consimiles: sunt enim heptasemi, id est temporum septem*. Und Terent. Maur. 1532 *et paeonici nominis ambo sunt quaterni*. 1546 ff. *et ἐπιτριτος aequè genus est paeonicorum* (wie die 4 Päone) *totidem pedibus quia varius tempore differt: septena etenim tempora singuli tenebunt, cum paeonici possideant quina priores*. Auch heisst bei Chōroboskus, 'Anecd. var. Graeca' ed. Studemund I p. 62, der *ἐπιτριτος α'* auch *δόγμος*, der *β'* auch *δόγμος δεύτερος*. Sollte diese Zählung nicht fortgeführt gewesen sein und die Epitrite mit Nachstellung des Jambus und Trochäus nicht auch *δόγμος τρίτος* und *τέταρτος* geheissen haben? Bloß wegen der Vierzahl der Unterarten, nämlich eines ersten, zweiten, dritten, vierten Fußes in jeder Art, heißen die Epitrite nicht eine Art der päonischen Gattung. Es bewirkt das *spatium temporum* die Disparilität, die *forma* aber die Konsimilität. Diese Gleichheit der Form findet in jedem einzelnen Päon und Epitrit statt, weil auch die Disparilität es thut; denn Disparilität erfordert zugleich stattfindende Konsimilität, Besonderheiten giebt es nicht ohne Allgemeines, Art nicht ohne Gattung, und die eine Gattung ist in jeder einen Art. Diese Form nun besteht darin, daß eine Silbe von einer Größe drei unter sich gleichen Silben gegenübersteht, sei es eine kurze drei langen oder eine lange drei kurzen; und wenn diese allgemeinen numerischen quantitativen Verhältnisse gegliedert werden, die *ποσύρτες* in *ποιόρτες* geordnet werden, darin, daß in jedem Fuß ein einfacher Fuß des gleichen Geschlechts mit einem solchen des doppelten verbunden ist. Wenn nun die Grammatiker beide Arten unter einer päonischen Gattung befassen, so wird die als zunächst der mit dem Namen der Gattung benannten päonischen Art zukommend nachgewiesene Zweiwegigkeit auch für die epitritische Art anzunehmen sein.

Wir haben somit die Analogie, daß Jamben und Trochäen zum jambischen, Daktylen und Anapäste zum daktylischen, Päone und Epitrite zum päonischen Geschlecht gehören.

Nach dieser Betrachtung der aus dem geraden und doppelten Geschlecht zusammengesetzten Füße, die ebenfalls zusammen ein rhythmisches,

päonisches oder nach anderer Terminologie je ein rhythmisches, ein päonisches und ein epitritisches Geschlecht bilden, betrachte ich nun die aus 2 Füßen je eines dieser Geschlechter zusammengesetzten Füße, die kein eigenes Geschlecht bilden.

Ich beginne wieder mit dem jambischen Paar  $\cup - \cup -$ , der jambischen Syzygie. Zum Ausdruck vgl. Älian, Taktik XXII 2, S. 370 Köchly und Rüstow: ἐπὶ γὰρ τοῖς ζευκτοῖς (ἔρμασι nämlich) τὰ δύο ἔρματα ζυγαρίαν ἐκάλεσαν, τὰς δὲ δύο ζυγαρίας συζυγίαν. Hierüber sagt Terentianus Maurus 2251 sqq. *secundo (loco) iambum nos necesse est reddere, | qui sedis huius iura semper obtinet, | scandendo et illic ponere adsuetam moram. | quam pollicis sonore vel plausu pedis | discriminare, qui docent artem, solent. | si primus ergo pes eam sumet moram, | ubi iam receptum est subdere heroos pedes, | versum videbor non tenere iambicum: | sed quia secundo numquam iambus pellitur, | moram necesse est in secundo reddere | et ceteris qui sunt secundo compares.* Unter *mora* wird hier (wie auch sonst) nicht die Größe eines *tempus*, d. i. einer *brevis*, eines χρόνος πρώτος verstanden. Das beweist hier insonderheit das Argument: *si primus ergo pes eam sumet moram, ubi iam receptum est subdere heroos pedes, versum videbor non tenere iambicum.* Denn der jambische Vers kann doch nicht dadurch zerstört werden, daß im ersten Fuß statt der ersten Länge eines *heroos pes* eine Kürze steht, daß mithin dann der erste Fuß ein Jambus ist. Von der zweiten Silbe des ersten zweisilbigen Fußes kann aber auch nicht hier gesagt sein, daß dahin nicht die Kürze gelegt werden könne, welche in den zweiten Fuß gehöre; denn dabei müßte natürlich an die entsprechende zweite Silbe des zweiten zweisilbigen Fußes im Trimeter gedacht sein, da ja niemand daran denken kann, die zweite des ersten wie die erste des zweiten behandeln zu wollen. Die zweite des zweiten zweisilbigen im Trimeter kann aber niemals eine Kürze sein. Es ist folglich unter *mora* etwas anderes zu verstehen. Das Wort bedeutet Weile, Verweilen als Unterbrechung des Fortschritts, Verzögerung, Verzug. Dies kann sich nun nicht auf die je erste Silbe der beiden verglichenen Füße beziehen; denn gerade der erste Fuß hat ja an dieser Stelle das Recht, statt der Kürze eine Länge zu setzen, der zweite aber nicht; es kann also nicht gesagt sein, der jambische Vers werde nicht innegehalten, wenn man hier im ersten Fuß die hier dem zweiten zukommende Verzögerung eintreten lasse. Auch könnte dies nicht ein den Vers zerstörendes Verlegen der *adsueta* dahin heißen, weil ja der Vers dabei besteht, also die *adsueta* dann auch an ihrer Stelle ist. Nach allem handelt es sich also um eine Verzögerung der Thessissilbe, der zweiten Silbe des ersten oder zweiten zweisilbigen Fußes, eine Verzögerung, d. i. eine Verlängerung, ein längeres Verweilen auf ihr. Ein solches findet demnach bei der Thessissilbe des zweiten Fußes im Trimeter statt, bei der Länge des Jambus. Warum? Als Grund wird angegeben, *quia secundo numquam iambus pellitur.* Da er von der ersten Stelle oft vertrieben wird, so ist die zweite Stelle die jambischere, die wesentlich jambische. Vom jambischeren Wesen der zweiten Stelle wird also hier diese *mora* hervorgerufen. Es

tritt dadurch mehr hervor, und das ist eben der Zweck dieser *mora*. Der Fuß erhält mehr Gewicht, ohne daß doch das Jambische ins Triplasische überginge. Das Verhältnis 1. 2 bleibt gewahrt; wie ja auch wir beim Vortrag in unseren Takten Töne kürzer oder länger nehmen, als der genaue Takt zuliefse, ohne daß wir doch darin eine Änderung des Taktes erblicken.

Damit stimmt, was Terent. Maur. 2188—2193 sagt: *vides ut icta verba raptet impetus, | brevemque crebra consequendo longula | citum subinde volvat artius sonum. | iambus ipse sex enim locis manet, | et inde nomen inditum est senario; | sed ter feritur, hinc trimetrus dicitur.* Das *enim* macht die Einteilung in 3 Dipodien zum Grund des in den vorhergehenden Versen Beschriebenen, des jambischen Vortrags. Dies Beschriebene ist also der dipodische Vortrag. Subjekt des ersten Satzes ist *impetus*. Der *impetus*, der andringende jambische Ungestüm reißt die von ihm getroffenen Worte eins nach dem andern heftig fort, und indem er die kurze wiederholt gedrängt, dicht (*crebra*) mit einer länglichen verfolgt (*consequendo*, vgl. 2194 *scandendo*; es sind nämlich an dieser Stelle noch lauter rein jambische Trimeter), rollt er wiederholt dazwischen, unmittelbar darauf enger gefügt, den zu schneller Bewegung angetriebenen Ton. Die zweite Silbe ist also keine volle *longa*, sondern nur eine *longula*, sie ist *accelerando* genommen, und sie schließt sich dicht an die erste, eine kurze an. Diese also ist nicht durch eine ritardierend genommene Zwischenzeit des χρόνος ἔγνωντος von ihr getrennt. Dann aber rollt der *impetus* gedrängter den folgenden Ton. Er *acceleriert* noch die Zwischenzeit nach der *longula*. Und so rückt also die zweite Kürze, die dritte Silbe, etwas weiter nach dem Anfang. Von einer Verlängerung oder Verkürzung derselben ist nichts angedeutet. Da nun aber die vierte Silbe, die letzte der Dipodie, doch nicht wohl mit Stillschweigen hier ganz übergangen sein kann, so werden wir *citum sonum* kollektiv für die beiden letzten Silben zu nehmen, also anzunehmen haben, daß das *artius* sich auch noch auf die dritte Zwischenzeit beziehe. Daß aber die vierte Silbe hier noch nicht rücksichtlich ihrer Länge, sondern nur hinsichtlich ihrer Nähe bei der dritten berührt ist, kommt daher, daß hier noch erst nur die charakteristische Schnelligkeit in der rein jambischen Dipodie des rein jambischen Trimeters besprochen wird. Später erst wird von der *mora* (s. o.) gehandelt.

Bringen wir nun diese Stelle mit der vorher besprochenen über die *mora* der Schlufsthesi der Dipodie ∪ \_ ∪ \_ in Verbindung, so erhalten wir von dieser die Vorstellung, daß die beiden Kürzen unveränderte χρόνοι πρώτοι sind, daß die erste Länge *acceleriert*, verkürzt, die zweite aber *ritardiert*, verlängert ist und daß von den drei angemessenen Zwischenzeiten die erste eine gewöhnliche, die zweite und dritte *acceleriert*, verkürzte sind. Es liegt nahe, anzunehmen, daß die Verkürzung und Verlängerung der ersten und zweiten Länge einander ausgleichen. Dagegen ist eine Ausgleichung der beiden Verkürzungen der Zwischenzeiten innerhalb der Dipodie durch nichts angedeutet. Wenn sie aber auch nicht in der ersten Dipodie stattfindet, so darf man sie doch in der Cäsur der zweiten finden. Da nun

durch dieses alles die beiden Jamben zu einer organischen Einheit verbunden werden, so möchte ich mich lieber des Ausdrucks Syzygie als des Ausdrucks Dipodie hiefür bedienen. Wie von 2 zusammengejochten Tieren eins so viel zurückbleibt, als am Jochbalken das andere vorgeht, so verhält es sich hier mit den beiden langen Silben.

Den Grund dieser ganzen Vortragsweise der jambischen Syzygie giebt Ter. Maur. nicht an. Er liegt darin, daß der jambische Rhythmus ein vorwärts strebendes Wesen und seine größte Kraft am Ende hat und daß dem entsprechend auch in der jambischen Syzygie ein Streben zum Ziel, eine Steigerung der Kraft stattfindet, wie im einzelnen Jambus. So ist denn die Schlußsilbe der Syzygie die längste und stärkste, und die Bewegung dahin wird ebenfalls durch die Verkürzung der ersten Länge und der beiden letzten Zwischenzeiten eine immer raschere.

Wohl aber giebt Terent. Maur. einen Grund der Gliederung des Trimeters in Syzygien an. Er führt dies 2194. 2195 mit den Worten ein: *scandendo binos quod pedes coniungimus, | quae causa cogat, non morabor edere*, d. i. was den Umstand betrifft, daß wir durch Skandieren je 2 Füße verbinden, so will ich nicht zögern auszusprechen, welche Ursache dazu zwingt. Und dann sagt er: weil die strenge Durchführung des jambischen Rhythmus nur wenige Worte zuließ und zur Wahl für den Sinn unpassender Worte führte, hätten die Poeten den Spondeus und seine Auflösungen zugelassen, jedoch nur an den ungeraden Stellen. Diese Zulassung seitens der Poeten ist der Grund, sagt Terent. Maur., warum wir beim Skandieren je 2 Füße verbinden. Aber wenn dieser Grund der bewußt erfaßte Grund für diese dipodische Skansion bei ihm und den in dem 'wir' gemeinten Spätern war, so fragt man doch, warum denn die Poeten, die alten Poeten, die das eben ja *mox* thaten, den Spondeus und seine Auflösungen nicht an den geraden, sondern an den ungeraden Stellen zuließen. Da muß doch schon zur Zeit, als jene Poeten dies einführten, die ungerade Stelle für den Spondeus geeigneter als die gerade gewesen sein. Und so muß also diese trimetrische Beschaffenheit des Verses schon vor der Einführung des Spondeus in ihn vorhanden gewesen sein. Indessen das trimetrische *ferire*, was sogleich *scandere* heißt, trat erst ein, nachdem der Spondeus eingeführt war; bis dahin also taktierte man mit sechs Tritten, Schlägen, wohl indem man die Gliederung in 3 Syzygien dadurch ausdrückte, daß man dreimal wechselnd hob und setzte, aufschlug und niederschlug, indem immer der ungerade Schritt und Schlag etwas kürzer als der gerade war. Als aber mit Einführung der Sponden die trimetrische, syzygische Gliederung noch stärker hervortrat, wurde dann auch zur entsprechenden Taktierung übergegangen. Und dies behauptete sich natürlich um so mehr, je häufiger der Spondeus ward; und das war der Fall in der Tragödie, wo er dazu diente, den Dialog des königlichen Poms empfänglich zu machen, wie Terent. Maur. demnächst ausführt.

Man möchte nun fragen, ob denn aber nach der von mir gegebenen Darstellung an den ungeraden Stellen auch wirkliche Spondeen eingetreten



seien, da ja die zweite Silbe eine verkürzte lange gewesen sei? Es ist hierauf zu antworten, daß, wie die Schlußsilbe der Syzygie mit ihrer Verlängerung näher bei der Zweizeitigkeit blieb, als zur Dreizeitigkeit hinkam, so auch die zweite Silbe mit ihrer Verkürzung näher bei der Zweizeitigkeit blieb, als zur Einzeitigkeit hinkam. Da nun eine ganz feststehende Größe der Ein- und Zweizeitigkeit überhaupt nicht vorhanden ist, so bleibt der Spondeus darum doch ein Spondeus, wenn auch seine zweite Silbe etwas verkürzt ist.

Aber wie steht es mit der ersten Silbe? Auch diese ist keine voll-lange. Das liegt in den Ausdrücken 2201—2208: *spondeon et quos iste pes ex se creat | admiscuerunt, impari tamen loco, | pedemque primum, tertium, quintum quoque, | iuvare paulum syllabis maioribus. | at qui cothurnis regiones actus levant, | ut sermo pompae regiae capax foret, | magis magisque latoribus sonis | pedes frequentant.* Hier ist die erste Silbe, denn nur um diese handelt es sich bei der Vertauschung des Jambus mit dem Spondeus, durch die Ausdrücke *iuvare paulum syllabis maioribus* und *latoribus sonis* bezeichnet. Es sind nicht nur nicht die bestimmten Ausdrücke *duplīcibus*, *duplis* gebraucht, sondern nur die allgemeinen Komparative *maioribus* und *latoribus*, und es ist auch durch *iuvare paulum* die Verlängerung in ihrer Wirkung schwach bezeichnet. Und da nun Terent. Maur. nur von Metrik handelt und daher an Silben von drei und mehr Zeiten überhaupt nicht denkt, so kann man nicht wohl anders als an eine etwas verkürzte Zweizeitigkeit denken. So werden die beiden Längen im Spondeus beide als verkürzte zweizeitige aufzufassen sein, und die Gleichheit unter den beiden *ποδὶνὰ μέτρον* wird hergestellt.\*)

\*) Das Kleinste ist in der Lexis eine kurze Silbe, in der Musik eine Diesis, in der Orchestis der Fuß ein kurzer Schritt. Soweit die Zeit dabei in Frage kommt, hat es Aristoxenus für alle 3 Künste auf 1 *χρόνος πρώτος* bestimmt. Dieser kann bei einem solchen Kunstwerk im ganzen kürzer oder länger genommen und im einzelnen beschleunigt oder verzögert werden; aber dies Tempo hat auf das Maßverhältnis innerhalb des Kunstwerks keinen Einfluß, immer bleibt die kleinste Zeitgröße 1. Wir teilen sie und vervielfachen sie, letzteres sowohl in Brüchen wie in ganzen Zahlen. Die Griechen vervielfachten sie nur in ganzen Zahlen bis 4 und nahmen die Länge auch öfter unvollkommen, kürzer als voll, doch ohne bestimmten Bruch.

Daß die Griechen in einem Satz eines bestimmten einzelnen Kunstwerks, von *ritardando* und *accelerando* abgesehen, d. i. also taktmäßig, in allen Takten die 1 immer gleich lang nahmen, ist nicht berichtet; ebenso wenig das Gegenteil. Daß in einem gemischten Kolon ein jambischer Fuß einem daktylischen an Länge gleich war, ist nirgends berichtet; wie auch das Gegenteil nicht. Was ist nun hiervon wahrscheinlicher?

Man muß sich zunächst von unserer Gewöhnung an Taktgleichheit nicht beeinflussen lassen. Ausnahmen kommen auch bei uns vor: z. B. bei Brahms in seinen ungarischen Weisen ein steter Wechsel von  $\frac{1}{4}$ - und  $\frac{3}{4}$ -Takten, ohne daß das  $\frac{1}{4}$  verschieden lang wäre, so daß also die  $\frac{3}{4}$ -, tribrachischen Takte um  $\frac{1}{4}$  kürzer als die  $\frac{1}{4}$ -, daktylischen, Takte sind. Uns ist das ein schwieriger, ungewohnter Wechsel. Aber muß es es deshalb auch den Alten gewesen sein? Konnten sie sich nicht in der *μετρίᾳ*, in der Mischung ganz daran gewöhnt haben?

Indessen nun steht noch 2201 dabei: *et quos iste pes ex se creat*, d. h. Anapäst und Daktylus. Sind die beiden Längen des Spondeus verkürzte, so sind auch die aus einer solchen geteilten Länge entstandenen Kürzen halb so viel verkürzte. So wenig indessen jene aufhört, zweizeitig zu sein, ebenso wenig und um halb so wenig hören diese auf, einzeitig zu sein. Es findet nur ein Accelerando, aber keine Änderung in der Berechnung der inneren Taktverhältnisse statt. Wie bei uns im Accelerando eine  $\frac{1}{4}$ -Note nicht mit  $\frac{3}{16}$  berechnet wird, so ward bei den Alten ein *χρόνος πρώτος*, 1, nicht mit  $\frac{3}{4}$  berechnet. Kürzere Zeiten als 1 kannten die Alten nicht.

Nicht in dieser metrischen Weise ist in Anecdota Chisiana ed. Mangelsdorf § 4<sup>b</sup> das *ἡ δὲ διὰ στένωσιν δάκτυλον* aufzufassen, welcher sich durch § 5<sup>a</sup> erklärt: *δέχεται δὲ καὶ ἡ ἑκτη πολλάκις τὸν ἱαμβον, καὶ ἐκείνου μὴ ὑπάρχοντος δέχεται τὸν πυρρήχιον* und *οὕτως εἰσὶν οἱ γνήσιοι ἱαμβοὶ ἐξ ἀνάγκης δὲ στενοῦμενοι ἐν τοῖς ὀνόμασιν εἰσάγουσιν ἀντὶ σπονδείου δάκτυλον, καὶ ἀντὶ τοῦ ἱαμβου χορεῖον καὶ ἀνάπαιστον*. Vgl. Sophocles 'Glossary of Byzantine Greek' *Στένωσις ὕδατων*, scarcity of water, *σπάνις ὕδατος*. So bedeutet *στένωσις* in den An. Ch. Mangel, kein hinreichender Vorrat an Worten, die sich jambisch gebrauchen lassen.

Es fragt sich, ob der Begriff der Alogie hier Anwendung finde. Im Daktylus des heroischen Hexameters ist nach Dionys. Halik. die Länge eine *ἄλογος*, d. h. die Rhythmiker, und nicht die Metriker, sagen, sie sei kürzer als die vollkommene lange, indem sie aber nicht angeben können, um wie viel, nennen sie sie eine *ἄλογον*. Eine lange bleibt sie, und die Metriker berechnen sie auch zweizeitig, aber sie ist keine vollkommene lange nach den Rhythmikern. Hiernach kommt es nicht darauf an, daß sie in dem Fuß, worin sie steht, nicht so groß wie die darin folgenden beiden kurzen Silben zusammen ist, sondern daß sie keine vollkommene lange ist; und solche vollkommene lange kommen in den Spondeen des heroischen Hexameters neben den Daktylen vor, so daß wir die lange des Daktylus

---

Wir führen Drei-, Fünf- u. s. w. zeitigkeit (Triolen, Quintolen) auf Gradzeitigkeit immer so zurück, daß wir sie mit einer größeren Zahl mehrgebender Noten gradzeitiger Geltung, z. B. 3 = 2, 5 = 4 Achtel, Sechzehntel schreiben (nicht umgekehrt, so daß wir z. B. nicht  $\frac{3}{8}$  für  $\frac{1}{16}$  schreiben). Das ist nicht etwa willkürliche Schreibweise; denn das Gegenteil  $\frac{3}{8} = \frac{1}{4}$  u. s. w. zu setzen, läßt sich nicht ganz durchführen, weil es nicht weniger als  $\frac{3}{8}$ , also nicht  $\frac{1}{4}$  Teile geben kann. Man hat also sich an das eine, ganz Durchführbare gehalten, da es für Darstellung aller Fälle genügt. Wir teilen einfach immer dieselbe Einheit, nicht aber verwickelt bald 1, bald  $\frac{1}{2}$ , wie Westphal mit dem Bachschen Beispiel (Aristoxenus 1883, S. 120) that. Teilt man aber dieselbe Einheit, so ist  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{5}$  u. s. w. immer weniger als  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$  u. s. w. dieser einen Einheit. Außerdem auch  $\frac{3}{8} = \frac{1}{4}$  zu schreiben, würde die Sache verwirren. Man kann mit jener einfachen Schrift Schneller- und Langsamerwerden ausdrücken, mit  $\frac{3}{8}$  anfangen und mit  $\frac{1}{8}$  fortfahren, so gut wie mit  $\frac{3}{8}$  anfangen und mit  $\frac{1}{16}$  u. s. w. fortfahren. Die häufigere Teilung derselben Einheit ist immer die schnellere Bewegung.

Die Griechen kennen solche Zurückführung einer Teilung auf eine andere in ihrer Zeichenschrift für Länge, Geltung überhaupt nicht. Sollten sie die Sache gehabt haben? Es wird das durch diesen Mangel unwahrscheinlich.

nicht mit der abstrakten GröÙe einer langen, sondern mit den konkreten GröÙen der spondeischen langen, die im Hexameter daneben vorkommen, zu vergleichen und daran zu messen haben. Denn der Vers hat ein bestimmtes isisches Tempo, das der Spondeen, und die Länge der Daktylen macht mehr oder minder ein Accelerando aus, was aber eine etwas unvermerkte Ausgleichung durch den hinzukommenden χρόνος ἄγνωντος zwischen den beiden Kürzen in dem Ganzen des Fußmegethos erhält. Ebenso nun könnten wir im jambischen Trimeter die verkürzten Längen der Spondeen mit vollkommenen Längen in den Jamben vergleichen und daran messen; und wenn wir auch sagen müssen, daß im Spondeus beide verkürzten Längen einander gleich sind und im Verhältnis der einen zur andern keine Alogie besteht, so könnten wir doch nach jener andern Betrachtung von alogischen Silben auch hier sprechen, wenn es in den Jamben vollkommene lange Silben im Trimeter gäbe. Allein die Längen dieser Jamben sind nicht solche vollkommene, sondern nach der obigen Auseinandersetzung verkürzte oder verlängerte, so zu sagen unterlange oder überlange. Es findet daher der Begriff der Alogie keine Anwendung hier. Man kann daher auch nicht den kyklischen Anapäst hier suchen, sondern es ist vorzustellen, daß in Rundtänzen der rechte Fuß als äußerer 2 Kürzen, der linke als innerer eine Länge trat, die etwas kürzer als die beiden Kürzen zusammen war; daher er kyklisch hieß. Daktylen werden so nicht verwendet sein, da der Name kyklisch bei ihnen nicht vorkommt. So erklärt sich der Choriamb — ◡, ◡ — als kyklisch, wenn er nämlich im Kreis geschritten ward; Schol. Heph. S. 173, 15 Gaisf.<sup>2</sup> Und damit stimmt auch der Umstand überein, daß nirgends ausdrücklich gesagt ist, es gebe alogische Jamben oder in jambischen Metren alogische Silben oder Spondeen oder Daktylen oder Anapäste.

Man muß aber doch wieder sagen, daß der Unterschied in der Zeit zwischen der verkürzten und verlängerten langen Silbe, insofern er sich aus einem Plus und Minus mit Bezug auf eine Länge von mittlerer, dazwischen liegender GröÙe zusammensetzt, eben auf eine solche GröÙe als dem konkreten Trimeter zu Grunde liegend hinweist, also auf eine bestimmte, dadurch bestimmte GröÙe. Diese ist denn also doch die *τρίσημα* in diesem Fall. Und in Bezug auf diese kann daher von einer Alogie die Rede sein. Indessen es fehlt doch einerseits immer jede bestimmte Angabe, daß es einen alogischen Jambus gebe; und niemals wird der verlängerte Fuß der ungeraden Stellen noch ein Jambus genannt, sondern immer ein Spondeus oder Anapäst oder Daktylus. Andererseits blieben wir, selbst wenn wir den Spondeus einen alogischen Jambus nennen dürften, in Verlegenheit, wie wir denn den Jambus mit verkürzter langen, den an den ungeraden Stellen, und den mit verlängerter langen, den der geraden Stellen, nennen sollten. Denn ein ganz genaues diplasisches Verhältnis findet doch auch in ihnen nicht statt, und insofern wären sie doch auch alogisch zu nennen. Allein der Name ἄλογος wird niemals auf einen Fuß von einem Verhältnis von 1 zu  $2 \div x$ , sondern nur auf FüÙe von 2 zu (1 bis 2), und niemals auf eine

Zeitgröße über 2, sondern immer auf nur eine zwischen 1 und 2 Zeiten angewandt. \*)

Hiernach ist denn zu sagen, daß der Begriff der Alogie auf die ungeraden Füße in jambischen Versen, wenn die erste Silbe eine lange ist, keine Anwendung finde.

Wende ich nun auf diese Zeitverhältnisse in der Syzygie analog die bei dem Einzeljambus gefundene Übereinstimmung der Verhältnisse in den Schrittweiten und in den Zeiten an, so wird in der rein jambischen Syzygie die erste Weite zu verkürzen, die zweite zu verlängern sein, so daß beide zusammen = 4 Engen sind. Dann kommt der Schreitende ebenso weit, wie er mit 2 ganz unveränderten Jamben gekommen wäre. Es ist aber die Syzygie dann ein fester geschlossenes Ganzes geworden, indem der erste Jambus einer Ergänzung durch den zweiten und dieser einer solchen durch jenen teilhaftig werdend nicht bloß jener vor, neben diesem und dieser nach, neben jenem steht, sondern jeder auch auf den andern als einen mit Plus und Minus ihn ergänzenden, ausgleichenden hinweist. Und ähnlich ist es in der mit einem isischen Fuß gemischten Syzygie. In dieser sind = 7 Engen Entfernung zu schreiten,  $2 + 2 + 1 + 2$ . Indem nun jede der beiden ersten Weiten um etwas verkürzt wird, wird das Zurückbleiben größer als in der rein jambischen Syzygie, wo nur 1 Weite verkürzt ist, bis die Enge des zweiten Fußes, des jambisch bleibenden, beginnt. Indem nun aber doch das Ziel der Entfernung = 7 Engen zu erreichen bleibt, so muß, weil die folgende Enge nicht verkleinert oder vergrößert werden soll — denn davon ist nirgends etwas angedeutet —, die dritte, letzte Weite doppelt so viel wie in der rein jambischen Syzygie vergrößert werden, um das doppelte Minus auszugleichen. Dies ist sowohl in der Zeit des Singens und Stehens als in der Schrittweite der Fall, und daher erklärt sich der Ausdruck Quintilians Instit. or. IX 4, 140: *tragoediae tumorem, qui spondeis atque iambis maxime continetur*. Nicht bloß war in den Spondeen an den ungeraden Stellen, sondern auch in der Vergrößerung der Länge und Weite in den Jamben der geraden Stellen ein *tumor* enthalten.

Nach Analogie der jambischen Syzygie fasse ich nun auch die anderen Syzygien auf.

Zunächst die trochäische. Wenn Mar. Victorin. p. 82, 16. 17 sagt: *eas vero sedes, quas iambus in suo possidet, has in choriacis trochaicus tendit*, so fasse ich hiernach und in Übereinstimmung mit der allgemeinen Kontrarietät des Trochäus zum Jambus die Zeitverhältnisse und dem entsprechend die Schrittweiten so auf, daß die erste Länge und Weite vergrößert, die

\*) Auch der Name *δρῆσις* paßt nicht. Denselben definiert Bacchius Senior Meib. p. 25: *δρῆσις ἐξ ἁλόγου ἔρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως*. Aber er unterscheidet davon sofort *σπονδαῖος ἐκ μακρᾶς ἔρσεως καὶ θέσεως μακρᾶς* (die Beispiele *δρῆ* und *σπένδω* beruhen auf Buchstabenberechnung wie *δ*, *ρσ*, *τρο*, *στρο* bei Dion. Hal.). Da nun an den ungeraden Stellen Spondeen eintreten, so sind die Verlängerungen zu Anfang nicht die einer kurzen zu einer *ἁλόγος*, sondern die einer kurzen zu einer langen.

zweite verringert ist, daß ferner, wenn an der geraden Stelle ein Spondeus anstatt eines Trochäus eintritt, die schließende Länge und Weite ein wenig verringert ist, daß endlich jene Vergrößerung ebenso viel beträgt bezüglich wie diese Verringerung oder die beiden Verringerungen zusammen.

Auch hier findet nach meiner Meinung der Begriff der Alogie keine Anwendung. Was über die Auffassung desselben bei Dionys. Halik. vorher beim Jambus erörtert wurde, gilt ebenso hier beim Trochäus. Bei diesem ist noch über den *χορείος ἄλογος* des Aristoxenus ein Wort zu sagen. Die Thesis desselben ist der im Spondeus  $\_ \_$  und im Trochäus gleich, die Arsis aber hat ein *μέτρον μέγεθος* zwischen denen der Arsen der genannten Füße. Die Alogie ist *μετὰ* der Verhältnisse 2. 2 und 2. 1, d. h. nicht gerade genau 2.  $1\frac{1}{2}$ , wie der Vergleich mit dem Zwölftel des Tonos in der Musik zeigt. Aber es ist bei der Verlängerung und Verkürzung in der trochäischen Syzygie das *δίστημον μέγεθος* noch immer ein *δίστημον*, und daher nicht *μετὰ* von 2 und 1. Auch die Aristoxenische Alogie findet hier also keine Anwendung. Sehr gut erklärt sich aber bei meiner Auffassung, daß man den Trochäen große Schnelligkeit beilegte. Denn man dachte sie dabei syzygisch. Denn die Überweite des ersten Schrittes von  $\_ \_ \_$  führte fast so weit, wie der erste Jambus von  $\_ \_ \_$ , und dann führten  $\_ \_ \_$  mit der verringerten Weite rasch ans Ende der syzygischen Wegstrecke. Der *impetus* war ein großer.

Was sodann die anapästische Syzygie betrifft, so fasse ich in ihr, analog der jambischen, die erste Länge und Weite als eine verkleinerte, die zweite als eine vergrößerte auf. Dagegen ist aus demselben Grunde in der daktylischen, wie in der trochäischen, die erste als eine vergrößerte, die zweite als eine verkleinerte anzusehen. Daktylische Syzygien kommen selten vor; Christ 'Metrik' § 79. Und die Alogie der Rhythmiker bei Dionys. Halik. kann hierauf nicht angewandt werden, weil sie von jedem Daktylus im heroischen Hexameter, also auch dann gilt, wenn nur einer zwischen Spondeen steht. Auch bedurfte es hier keiner räumlichen Ausgleichung, weil heroische Hexameter ohne Tanzbegleitung waren.

Unter den Syzygien aus verschiedenen Füßen (Cäsar 'Grundzüge der griech. Rhythmik' S. 171. 172) schließt sich der jambischen zunächst die choriambische an. Choriamben sind den Jamben verwandt; welche Angabe der Grammatiker durch die vorkommende Auflösung der ersten Länge und die niemals vorkommende der zweiten bestätigt wird:  $\_ \_ \_ \_$  und  $\_ \_ \_ \_$ . Denn 2 Kürzen sind nicht so energisch wie 1 Länge. Ich nehme deshalb an, daß analog wie in den jambischen Syzygien die erste Länge und Weite verringert, die zweite vergrößert wurde. Um aber die Verbindung zweier diplasischen Schritte im Unterschied von einer katalektischen daktylischen Syzygie, d. i.  $\_ \_ \_ \_$  im Unterschied von  $\_ \_ \_ \_$ , klar zu zeigen, kann nicht beide Male  $lrll$  geschritten werden. Ich nehme an, daß der Choriamb  $rlrl$  in jambischer Abwechselung des rechten und linken Fußes geschritten ward, indem der Charakter des Ganzen vom Hauptteil bestimmt ward.

Auch die antispastische Syzygie ist der jambischen verwandt; wie daraus hervorgeht, daß antispastische Metra, wie die Asklepiadeischen, auf jambische Syzygien ausgehen. Ich fasse demgemäß auch die erste Länge und Weite als verringert, die zweite als vergrößert auf. Die größere Wichtigkeit des zweiten Fußes zeigt sich auch in der Veränderlichkeit des Anfangsfußes der ersten Syzygie gegenüber der Reinheit der mittleren, Hephaest. X init. Ich nehme daher auch hier an, daß die Körperfüße r l r l wechseln. Freilich ist der Hauptteil hier ein Trochäus; aber dennoch bleibt der Gesamtcharakter jambisch dadurch, daß die Betonung und Vergrößerung steigend ist  $\cup \text{ — } \cup$ . Wegen dieser, der Regel entgegengesetzten Schrittweise des Trochäus könnte die Syzygie den Namen *ἀντισπαστος* erhalten haben. Freilich findet beim Choriamb dasselbe statt, aber nicht in dem Haupt-, sondern im Nebenteilfuß.

Speziell bemerken will ich, daß die vorgeschlagene Messung  $\cup \text{ — } \cup$  gerade den eigentümlichen Charakter des Antispast vernichtet, den energischen Gegensatz der steigenden und sinkenden Bewegung, die Überbietung der ersten *βάσις* durch die zweite; *ἀναξυφόρμιγγες θυνοί*. Diesen drückt auch der Name aus Schol. zu Pindar, Boeckh p. 12: *ἀντισπαστος* ὁ . . . . .  $\cup \text{ — } \cup$ , ἐξ *λάμβου καὶ τροχαίου τῶν ἀντισπασμένων ὄντων καὶ ἐξ ἐναντίας*. In dem *σπᾶν* liegt vielleicht auch noch eine Andeutung des Gewaltigen in der Körperbewegung; welche Bedeutung *σπασθῆναι* in gesteigertem Maße in Bezug auf Gliederverrenkungen, Fußverrenkungen hat. Ich denke mir, daß die *παράλλαια* im Antispast besonders starke waren. Diese starke Verkürzung ging sogar so weit mitunter, daß der erste Fuß Pyrrichius werden konnte. In einem solchen ist dann aber die zweite Kürze und Enge vergrößert zu rechnen. In der obigen Scholienstelle, die wohl einen Auszug giebt, ist unpassenderweise diese Form des Antispastes statt der eigentlichen in den Anfangsworten definiert: *ἀντισπαστος* ὁ ἐκ δύο *βραχυῶν καὶ μακρῶς καὶ βραχυῶς*.

In allen diesen 6 Syzygien:  $\cup \text{ — } \cup$ ,  $\cup \text{ — } \cup$ ,  $\cup \text{ — } \cup$ ,  $\cup \text{ — } \cup$ ,  $\cup \text{ — } \cup$ ,  $\cup \text{ — } \cup$ , liegt die Thesis im zweiten Teilfuß. Wie verhalten sich diese zu den 6 *ῥυθμοὶ μικτοί* des Aristides Quintilianus p. 39. 40 Meib.?

Unter diesen finden sich  $\cup \text{ — } \cup$ ,  $\cup \text{ — } \cup$ ,  $\cup \text{ — } \cup$ ,  $\cup \text{ — } \cup$ . Von den 3 ersten dieser Rhythmen ist ausdrücklich bemerkt, daß sie aus Thesis und Arsis bestehen; und so dürfte auch in dem vierten diese Reihenfolge der *ποδικὰ μέρη* stattfinden.

Dies *θέσις* und *ἄρσις* bezeichnet nicht etwa ersten und zweiten Taktteil, hier Fuß, Einzelfuß, gewesenen Takt. Denn p. 36 Meib. wird  $\cup \text{ — } \cup$  aus Thesis und Arsis, aber  $\cup \text{ — } \cup$  aus Arsis und Thesis zusammengesetzt.

Ebenfalls läßt sich aus der Angabe, daß  $\cup \text{ — } \cup$  u. s. w. aus Thesis und Arsis bestehen, nicht schließen, daß sie nicht auch aus Arsis und Thesis gebildet werden können. Denn a. O. wird der *ἀπλοῦς σπονδαῖος* — (s. Jahn, krit. Anm.) ebenfalls nur aus Thesis und Arsis zusammengesetzt. Aristides aber wird doch nicht behaupten, daß in anapästischen Systemen der Spondeus  $\text{— —}$  statt  $\text{— —}$  zu betonen sei.

Für  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$  hat Aristides p. 37 den Namen  $\sigmaύνθετος$  κατὰ  $\sigmaυζυγίαν$ , ohne daß er dabei von Thesis und Arsis redet. Er nennt sie dort  $\sigmaύνθετοι$  als aus verschiedenartigen Füßen bestehende, wobei es nicht in Betracht kommt, ob sie zu verschiedenartigen Geschlechtern gehören; vgl. Cäsars Kommentar dazu. Beispielsweise sind es  $\deltaωδεκάσημοι$ , doch auch kürzere. Er unterscheidet dort  $\sigmaύνθετοι$ ,  $ἀσύνθετοι$  und  $μικτοί$ . Unter den  $ἀσύνθετοι$  versteht er solche, die nur eine Art von Füßen haben; also nicht etwa nur einzelne Füße, wie die beispielsweise angeführten  $τετράσημοι$ , sondern auch Zusammensetzungen wie  $\cup \cup \cup$  und  $\cup \cup \cup$ , die er nicht benennt und nicht unter dem Ausdruck Syzygien befaßt. Unter  $μικτοί$  versteht er solche, die bald in Zeiten, bald in Rhythmen aufgelöst werden.

Dann bespricht er zuerst die 3 rhythmischen  $γένη$ , das  $ἴσον$ ,  $διπλάσιον$ ,  $ἡμιόλιον$ . Bei dem letzten giebt er nur  $ἀσύνθετοι πόδες$  an. Ich habe oben nach den Metrikern den Fuß  $\cup \cup$  als aus  $\cup$ ,  $\cup \cup$  zusammengezogen dargestellt, also als aus 2  $γένη$  bestehend. Beides vereinigt sich durch die Betrachtung, daß unter  $ἀσύνθετοι πόδες$ , wie sie hier heißen, während p. 35. 36 Meib. für dieselbe Sache  $ῥυθμοί$  gesagt war, nur solche  $ἐν γένει$  gemeint sind.

Nach des Aristoxenus Definition sind  $\sigmaύνθετοι πόδες$  solche, welche  $διαφορῶνται εἰς πόδας$ , zu welcher allgemeinen Definition hier Aristides  $ἐν γένει$  spezifizierend hinzusetzt, so daß beide Begriffe als Gattung und Art gelten können.

Dieser Zusatz findet sich schon zweimal: p. 36  $Ἐν τῷ δακτυλικῷ γένει ἀσύνθετοι μὲν εἰσι ῥυθμοί ἕξ$ , und als solche werden dann lauter Rhythmen im Verhältnis von 1. 1 aufgezählt; sodann p. 37  $Ἐν δὲ τῷ λαμβικῷ γένει ἀπλοῖ μὲν πλείουσιν οἷδε ῥυθμοί$ , und als solche  $ἀπλοῖ$ , was auch nur ein anderer Ausdruck für eine Sache ist, werden dann lauter Rhythmen im Verhältnis von 1. 2 aufgezählt. Dort nun werden dann κατὰ  $\sigmaυζυγίαν$   $ῥυθμοί δύο$  angegeben, die beiden Joniker, und als aus 2 isischen Füßen zusammengesetzte erklärt; und ohne daß Thesis und Arsis und das diplasische Verhältnis zwischen  $\cup \cup$  und  $\cup \cup$  irgend erwähnt würden, werden sie zum daktylischen Geschlecht gerechnet. Hier aber werden als  $\sigmaύνθετοι$  ( $ῥυθμοί$ ) zuerst  $οἱ κατὰ \sigmaυζυγίαν$ , nämlich 2  $βακχεῖοι$ , dann κατὰ  $περίοδον$  12 aufgezählt und beziehungsweise als aus 2 und aus 4 diplasischen Füßen bestehend erklärt; und ohne daß Thesis und Arsis oder das daktylische Verhältnis in den Syzygien oder daktylisches oder epitritisches oder triplasisches Geschlecht in den Perioden erwähnt würden, werden sie alle zum jambischen gerechnet. Die Eigenschaft des  $ἀσύνθετοι$ ,  $ἀπλοῦν$  und des  $\sigmaύνθετον$  der Rhythmen, Füße besteht also darin, daß sie entweder 1 oder mehrere Füße, Rhythmen des  $γένος$  enthalten, worin sie,  $ἐν γένει$ , wie es heißt, unzusammengesetzt, einfach oder zusammengesetzt sind.

Arist. Quint. kommt dann auf das päonische Geschlecht p. 38. 39:  $Ἐν δὲ τῷ παιωνικῷ γένει ἀσύνθετοι μὲν γίνονται πόδες δύο$ . Dies heißt nach Analogie des beim daktylischen und jambischen Geschlecht Gesagten: es giebt im päonischen Geschlecht 2 Füße, die jeder nur aus 1 Päon be-

stehen. Ob diese Füße aus anderen Füßen bestehen, die nicht Päone sind, dieser Gedanke ist in diesem Zusammenhang gar nicht relevant. Es mag sein, es mag nicht sein, das ist einerlei.

Aristoxenus spricht sich auch nicht darüber aus. Wenn er p. 302 Mor. in der Größe 5 den hemiolischen Logos statuiert, bleibt offen, ob er aus 2 Füßen oder 1 Fuß bestehe. Es sagt nichts darüber. Er schließt keineswegs das *δίσημον μέγεθος* als Pyrrhichius von den Füßen aus, sondern nur von den *ποδῶν καὶ συνεχῇ ῥυθμοποιῶν ἐπιδεχομένων* (p. 300), denn oft wiederholt *παντελῶς ἂν ἔχοι πικνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν* (302). Im wiederholten Päon aber kommt es stets *διεχῶς*, durchs jambische Geschlecht getrennt vor. Nicht der Pyrrhichius, sondern der Kretikus ist der kuretische Fuß. Vgl. Fragm. Paris. 11: *ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δίσημῳ γίνεται δακτυλικός ποός*, indem das *δακτυλικόν γένος ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς* beginnt.

Es ist also zwischen unserer früheren Erörterung über die Päone, wonach sie in Übereinstimmung mit den Metrikern und dem Musiker Bakchius p. 25 Zusammensetzungen von je 1 Fuß des daktylischen und jambischen Geschlechts sind, indem der daktylische ursprünglich offen, später auch zusammengezogen ist, und der Stelle des Arist. Quint kein Widerspruch. Daß dieser Zusammensetzung hier nicht gedacht ist, darf um so weniger auffallen, als die Stelle offenbar gekürzt ist. Denn es heißt *ἀσύνθετοι μὲν*, ohne daß irgend etwas über *σύνθετοι δέ* folgte. Auch ist ein *ποδικόν γένος ἐπίτριτον* sogar ganz mit Schweigen übergangen, obwohl es p. 35 mit eingeleitet war, da an vierter Stelle, eben nach dem *ἡμιόλιον εἶδος ῥυθμικόν*, das *ἐπίτριτον εἶδος* besprochen war. Aristides wird stufenweise ungründlicher. Beim daktylischen Geschlecht zählt er alle einfachen Formen auf; beim jambischen nur Jambus und Trochäus, ohne den Tribrachys zu erwähnen, aber indem er sich statt des sonstigen Terminus *μακρὰς* des Terminus *διπλασίον θέσεως* bedient. Beim päonischen erwähnt er nur den *διάρυτος* und den *ἐπιβατός*, und das epitritische übergeht er ganz. Es könnte also p. 39 ja auch wohl noch eine Bemerkung darüber gemacht gewesen sein, wie die *σύνθεσις ἐν γένει* zu verstehen sei im Unterschied von der *σύνθεσις* des päonischen *γένος* als solchen.

Man möchte einwenden, daß im päonischen Geschlecht gar keine *σύνθεσις* im Aristidischen Sinn, nämlich aus verschiedenen Füßen, stattfinden könne, weil er nur die beiden *ἀσύνθετοι* — — — — — und — — — — — anführe und eine *σύνθεσις* derselben nicht denkbar sei. Allein das *ἀσύνθετοι μὲν* deutet doch einmal auf ein *σύνθετοι δέ* hin, und bei der Kürzung der Stelle erklärt sich auch die Übergangung von den weniger häufigen fünfzeitigen Füßen, nämlich — — — — — und — — — — —, sowie die von — — — — —, — — — — —, — — — — —, — — — — —, wofür man sonst keinen Grund sieht. Eine solche Hinzusetzung würde dann ausgeführt haben, daß der fünfzeitige Päon aus Pyrrhichius und Trochäus oder Jambus bestehe und daß die 4 Teile des Epibatos sich in einen Spondeus und Molossus gliederten; sie würde auch angegeben haben, daß — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — aus — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — zusammengezogen seien.



Hiergegen könnte freilich noch wieder eingewandt werden, daß Aristides in seiner Metrik p. 48. 49 die Päone aus einer langen und 3 kurzen bilde, ohne einer Gliederung in 2 Füße zu gedenken, und p. 48 die 3 Füße  $\cup\text{---}, \cup\text{---}, \text{---}\cup$  direkt aus 3 Silben und nicht als Zusammenziehung aus den 4-silbigen Päonen bilde. Allein daß er damit diese Zusammenziehung keineswegs ausschließt, zeigt sich bei der Aufzählung der μέτρα beim Παιωνιόν (sc. μέτρον, vgl. p. 50 im Zusammenhang mit dem Folgenden), wo der βακχείος, d. i.  $\cup\text{---}$ , als Zusammenziehung von  $\cup\cup\cup\text{---}$ , d. i. dem vierten Päon vorkommt. Ist aber nach seiner Lehre  $\cup\text{---}$  aus  $\cup\cup\cup\text{---}$  und nicht  $\cup\cup\cup\text{---}$  aus  $\cup\text{---}$  entstanden, so wird er doch auch lehren, daß nicht  $\text{---}\cup\cup\cup$  aus  $\text{---}\cup\text{---}$ , sondern  $\text{---}\cup\text{---}$  aus  $\text{---}\cup\cup\cup$  entstanden sei. Aus seinem Schweigen läßt sich also jenes nicht schließen, da er eben Auszüge giebt. Und da er nun hier in der Metrik auch  $\text{---}\cup\cup\cup$  und  $\cup\cup\cup\text{---}$  und  $\cup\text{---}$  anführt (denn unter den παλῶσι καθαροῖς schlechthin sind erste Päone verstanden, wie sogleich das Ἰίνεται δὲ ταῦτα καὶ διὰ τοῦ τετάρτου παλῶνος καθαροῦ zeigt), so sind wir um so mehr berechtigt, in der Rhythmik p. 39 diese als bloß schweigend ausgelassen, aber nicht als der Sache nach ausgeschlossen anzusehen.

Ja, wenn man Bacch. p. 24. 25 Meib. den Umstand vergleicht, daß der Rhythmus Ἰαμβὸς σύγκειται ἐκ βακχείος καὶ μακροῦ χρόνου, ἄρχεται δὲ ἀπὸ ἄρσεως ὁῶν θεοῦ und daß nachher ebenda ἔμμενεν als Ἰαμβὸς bezeichnet ist, so mag man fragen, ob nicht in der Rhythmik des Aristides eine μακρὰ ἄρσις ebenso wohl  $\cup\cup$  als  $\text{---}$  sein könne, ein δίσταμος χρόνος ohne Rücksicht auf διαλείψεις und Nicht-διαλείψεις sein könne.

Nun macht freilich eben das noch eine Schwierigkeit, daß  $\cup\text{---}$  aus  $\cup\cup\cup\text{---}$  und nicht aus  $\cup\text{---}\cup$  abgeleitet ist und damit eine ursprüngliche Gliederung von  $\cup\cup\cup\text{---}$  in  $\cup\cup\cup$  und  $\text{---}$  angedeutet scheint. Indessen ist nicht gesagt, daß der Bakchius  $\cup\text{---}$  als solcher überhaupt aus  $\cup\cup\cup\text{---}$ , dem vierten Päon, entstanden sei. Sondern nur im Zusammenhange der Metra ist das βακχειανόν als eines so benannt, das aus Metren entstehe, die aus reinem vierten Päon bestehen. Dabei kommt die Ausdrucksweise zur Anwendung, welche auch sonst bei den Metrikern sich findet, daß man eine Silbenverbindung rein nach der äußeren Gleichheit mit dem Namen eines bestimmten Fußes benennt, ohne auf das wirkliche Wesen dabei zu achten. So heißt z. B. bei Aristides Qu. selbst p. 53 in jambischen katalektischen Metren der durch *longa pro brevi* als ἀδιάφορος entstehende Schluß  $\cup\text{---}$  ein βακχείος, während doch von einer Katalexis nicht die Rede sein könnte, wenn dieses ein wirklicher βακχείος, ein ὁλόκληρος, wäre. Vielmehr ist  $\cup\text{---}$  hier eine katalektische jambische Dipodie mit *longa pro brevi* am Schluß. Und so heißt p. 55 in  $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$  bei den Jonikern *a minore* der Anfang ein τρίτος παλῶν, während man doch hierin kein wesentlich päonisches Maß findet. Der Grund dieser ganzen äußerlichen Betrachtungs- und Benennungsweise an unserer Stelle dürfte in dem Folgenden liegen.

Die ursprüngliche Hauptart ist  $\text{---}\cup, \cup\cup$  und seine Zusammenziehung  $\text{---}\cup\text{---}$ , woraus ganze Metra gebildet werden. Daß diese Art die Hauptart



1 Arsis und daß er 2 *σημεῖα* habe. Man machte in dem 3-zeitigen *σημεῖον* einen Absatz nach einer Länge. Dadurch unterschied man auch  $\_ \cup$ ,  $\_ \_$  von  $\cup \_$ ,  $\_ \_$  indem man im Bakchius nach der Kürze im 3-zeitigen *σημεῖον* einen Absatz machte. Analog bei  $\_ \cup$  und  $\_ \cup \_$ ; bei  $\_ \cup$ ,  $\cup \cup$  und  $\cup \_$ ,  $\cup \cup$ ; bei  $\cup \cup$ ,  $\_ \cup$  und  $\cup \cup$ ,  $\cup \_$ .

Ich nehme nun den Faden der Rhythmik des Aristides wieder auf.

Nach Besprechung der 3 Geschlechter redet Aristides zunächst von mehr Rhythmenarten, die aus der Mischung dieser Geschlechter, *μικτῶν τῶν γενῶν τούτων*, hervorgehen, welche *εἶδη* alle zu den *σύνθετοι* gehören, *συντίθενται*, *μῆεις* sind. Es sind 2 *δογματικά* und 3 *προσοδιακοί*.

Hierauf geht er auf die p. 35. 36 gegebene Einteilung zurück. Die *ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* hat er besprochen und will auf die *μικτοί* kommen, d. i. solche, die bald *εἰς χρόνους*, bald *εἰς ῥυθμούς* analysiert werden, wie z. B. die sechszeitigen. Daß es nur sechszeitige seien, hat er nicht gesagt, und *χρόνοι* sind nicht bloß *ἀπλοῖ*, einfache, ungeteilte, sondern auch *πολλαπλοῖ*, *οἱ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται*, gewesene Takte, in mehrere Zeiten gegliederte, p. 34. Denn so scheint mir diese Bezeichnung zu fassen zu sein, da bei den *γένῃ* vorher *ἀπλοῦς* sich im Sinn von *ἀσύνθετος* fand, p. 37. Diese gewesenen Takte sind mit Verallgemeinerung des p. 39. 40 bei den *δάκτυλοι* durchgeführten Sprachgebrauchs *ἄρσις* und *θέσις* zu nennen.

Unter den *μικτοί* kommen auch mit *ἔλλογοι* gebildete vor, die er noch nicht näher definiert hat, und deshalb geht er zuerst noch auf diese zu diesem Zweck näher ein. Um so mehr kommt auch zum Verständnis des über die beiden *ἔλλογοι χορεῖοι* p. 39 Gesagten das p. 35 von den *ἔλλογα γένῃ* (das Wort bedeutet sofort am Schluß von p. 35 verschiedene Fülße) Gesagte in Betracht. Es handelt sich dabei um den Ausdruck p. 39 *κατὰ τὸν ἀριθμόν*. Diesen versteht Cäsar von der Anzahl, weil er gleich darauf dies bedeute. Allein gleich darauf steht bloß *τὸν ἀριθμόν*, und überhaupt findet sich von der Anzahl wohl *εἰς ἀριθμόν* und *τὸν ἀριθμόν*, *ἀριθμόν*, *ἀριθμῶ*, aber nicht *κατὰ τὸν ἀριθμόν*. Und warum sollte auch die bloße Zweizahl der *λέξεως μέρη* grade auf einen Jambus führen, wenn der Rhythmus der eines Daktylus ist? Die Zweizahl könnte dies nur verbunden mit einer jambischen GröÙe der zwei Teile, wovon aber nichts gesagt ist. Die bloÙe Zweizahl würde ebenso gut auf den Beinamen z. B. *σπονδαιοειδής* führen. Es muß also *κατὰ τὸν ἀριθμόν* auf Ähnlichkeit mit der jambischen GröÙe der Teile gehen. Nun heiÙt es p. 35, die *γένῃ ἔλλογα* hießen so, *οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν*, *ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προκειμένων λόγων* (nämlich 1. 1, 1. 2, 2. 3, 3. 4) *οἰκείως ἔχειν*, *κατὰ ἀριθμοῦς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ τὰ εἶδη ῥυθμικὰ σώζειν τὰς ἀναλογίας*. Hierauf also wird zum Verständnis zurückzugehen sein, da hier p. 39 Fülße erklärt werden, die den *ἔλλογα γένῃ* angehören und die *ἔοικεν δακτύλῳ* und *ιάμβῳ*, also nicht *οἰκείως* einem der beiden angehören, und die *κατὰ τὸν ἀριθμόν* dem *ἱαμβος* ähnlich sind.

Die *ἔλλογα γένῃ* haben also einen *λόγος*, nur keinen derjenigen, worauf die 4 rhythmischen *εἶδη* beruhen. Sie bewahren ihre *ἀναλογίας* nach Zahlen, d. h. also nicht nach der *αἴσθησις*, dem sinnlichen Maßstab, wie jene 4 *εἶδη*.

Man muß zählen, wenn man erkennen will, daß der *λόγος* in dem einen Fuß dem *λόγος* in dem andern entspricht; wie man bei schwierigen Takteinteilungen auch bei uns auf kleinere, also zahlreichere Bruchteile zurückgeht. Diese Zahlen, die in dem *λόγος* solcher Art stehen, sind für die sinnliche Wahrnehmung zu groß.

Wenn nun der *χορείος λαμβοειδής* im Rhythmus dem Daktylus gleicht, so muß man ein höheres als das epitritische, ein dem isischen Geschlecht noch näher kommendes annehmen. Aristides sagt nicht, welches. Jedenfalls also mindestens das von 4. 5.

Nun aber wird p. 39 das *κατὰ τὸν ἀριθμὸν* speziell auf τὰ τῆς λέξεως μέρη angewandt. Und es muß dieser *ἀριθμὸς* ein anderer sein als jene *ἀριθμοί*, auf denen der rhythmische *λόγος* in dem *χορείος ἄλογος* beruht. Denn er ist nur in der *λέξις* vorhanden und nicht im Rhythmus, und der *χ. ἄ.* ist ja nach ihm dem Jambus ähnlich, während dem Rhythmus nach er das nicht, sondern dem Daktylus ähnlich ist. Unmöglich aber kann dasselbe Zahlenverhältnis zugleich näher bei 2. 2 und 1. 2 sein.

Es giebt aber allerdings bei Aristides Zahlen, wonach die Silben — denn das sind die *λέξεως μέρη* — genauer als in den Verhältnissen von 1. 1, 1. 2, 2. 2 bestimmt werden. Nach p. 45 nämlich ist τῆς μακρᾶς ἡμισεία ἡ βραχεία, τῆς δὲ βραχείας ἀπλοὺν σύμφωνον. Dies ist nach Schol. Heph. ed. Gaiss. iterum p. 160 die Lehre der Rhythmiker im Gegensatz zu den Metrikern oder Grammatikern. Vgl. auch Terent. Maur. 552 ff. und Dion. Halic. de comp. verb. cap. 15. Offenbar hat *κατὰ τὸν ἀριθμὸν*, wenn man es hierauf bezieht, hier eine analoge Bedeutung wie bei der Alogie mit Bezug auf die 4 rhythmischen Geschlechter. Es bezeichnet ein höheres als das gewöhnliche metrische Zahlenverhältnis, wie es hier ein höheres als die 4 rhythmischen Zahlenverhältnisse bezeichnet; in der Lexis also schon das Verhältnis  $1. 1\frac{1}{2} = 2. 3$ , nämlich das einer Silbe aus einem kurzen Vokal zu einer Silbe aus einem kurzen Vokal und einem Konsonanten, während bei den rhythmischen εἶδη es erst ein Verhältnis 4. 5 u. s. f. bezeichnet.

Man muß sich nun die Beispiele des Bakchius p. 25 vergegenwärtigen. Dort heißt es: ὄρθιος, ἐξ ἀλόγων ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως· οἶον ὀργή und σπονδαῖος, ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ θέσεως μακρᾶς· οἶον σπένδω (Bakchius ist kurz, indem er nur den Spondeus — — und nicht auch den Sp. — — anführt. Man darf daher analog zu α — wohl auch ein — α annehmen). Dies hätte also den Sinn, daß  $\delta\rho = 1\frac{1}{2}$  und  $\gamma\eta = 2\frac{1}{2}$ , d. i. 3. 5 sei, und  $\sigma\pi\epsilon\nu = 2\frac{1}{2}$  und  $\delta\omega = 2\frac{1}{2}$ . Da nun 3. 6 das jambische Zahlenverhältnisse ist, so ist 3. 5 dem offenbar ähnlich.

Etwas anders ist die Auffassung des Dionys. Hal. a. a. O. Er läßt nämlich 1 Konsonanten bei den Silben 'Ο, 'Ρο, Τρό, Στρό immer nur *παρὰ λαγὴν ἀκαρῆ* machen, so daß die Silbe *βραχεία* bleibt, und das Maß derselben *τὴν ἄλογον αἰσθῆσιν* sein. Es sind dies immer nur *προταττόμενα γράμματα*. Und ebenso läßt er bei der langen aus η durch 3 *προταττόμενα* und 1 *ὕποταττόμενον Σπλήν* entstehen, eine längere als die lange. Immer aber gehen die langen nicht über ihre Natur hinaus und die kurzen fallen

nicht aus der Kürze heraus, sondern sie bleiben zu einander in dem Verhältnis von 1. 2.

Dies dürfte die ältere Auffassung sein, und zwar eine sehr alte. Denn diejenige des Aristides, die rhythmische Alogie nach bestimmten Zahlen zu bezeichnen, welche er zugleich mit der Zählung des Buchstabenwertes hat und zur Erklärung des *χορείος ἄλογος* verwendet, hat ebenso Aristoxenus in seinen rhythmischen Elementen p. 292. 294. 296 Mor. bei der Erklärung des *χορείος ἄλογος*, dessen Begriff er erklärt, ohne sich auf die beiden Arten *ιαμβοειδής* und *τροχοειδής* einzulassen. Da deshalb die Zählung des Buchstabenwertes in der Rhythmik auch so alt anzusetzen ist — denn Aristoxenus wird doch auch die Arten  $\alpha$  und  $\alpha$  — dieses *χορείος* gekannt haben, weil derselbe nur in den Arten und nicht im allgemeinen real dasein kann, und wird dann auch die Namen dafür, *ιαμβοειδής* und *τροχοειδής*, gekannt haben —, so muß dann wieder weiter geschlossen werden, daß die Auffassung der Alogie bloß durch *αἰσθησις* und die der Buchstabenwerte, als nur eine *παράλογον ἀκαρῆ* ausmachend, auch beide älter sind als des Aristoxenus und Aristides Auffassung.

Man darf indessen darum doch nicht die *χορεῖοι ἄλογοι* in dem Daktylus des *ῥωακόν*,  $\alpha \cup \cup$ , und dem von den Anapästien abgesonderten *κυκλικός*,  $\cup \cup \alpha$ , bei Dionys. Hal. cap. 15' finden. Denn beide antistrophische *χορεῖοι ἄλογοι* haben die Arsis vorn, die Thesis hinten. Die beiden Rhythmen bei Dionysius aber sind antistrophisch in der Art, daß im Daktylus die Thesis der Arsis vorangeht; was freilich Dionysius nicht sagt, aber unzweifelhaft ist, weil er den Vers Odys. IX 39 als Beispiel anführt. Daß Aristides sich des Ausdrucks *ἔοικεν δακτύλῳ* bedient, kommt dabei nicht in Betracht; denn *δακτύλῳ* bedeutet hier einen Fuß des daktylischen Geschlechts, wie im Folgenden sogleich die 6 *ῥυθμοὶ μικτοὶ* mit dem Namen *δάκτυλος* bezeichnet werden.

Fragen wir nun, welcher Teil der alogische sei, so fällt es auf, daß eine *μικρά* einmal 2 Thesen, einmal 2 Arsen entgegengesetzt ist. Dies möchte seinen Grund darin haben, daß man so das alogische Verhältnis der Arsis zur Thesis klar machte. Wenn man 2 etwas verschieden lange jede mit einem Taktschlag taktiert, so ist der Unterschied schwerer zu fassen, als wenn man die eine weniger lange mit einem langen Taktschlag, die andere voll lange mit 2 kurzen taktiert. Denn der Unterschied des Zählens nach *ῥυθμοὶ* von dem Messen nach der *αἰσθησις*, wenn beides durch einen taktierenden Dirigenten und nicht mittelst objektiver Instrumente nach Art eines Metronoms geschah, d. h. wenn die Alogie in der Praxis vorkam, war ja der, daß die beiden Größen, Arsis und Thesis, auf kleinere gemeinsame Größen im Geist zurückgeführt wurden, deren Verhältnis unmittelbar ohne objektives Instrument faßbarer als unmittelbar das der ganzen war. Etwas von dieser Erleichterung aber findet auch schon statt, wenn die eine Länge durch 2 halbe taktiert wird, also die Reduktion auf kleinste gemeinsame Teile so weit doch schon begonnen wird. Zugleich wird das Maß der Alogie einigermassen angedeutet, wenn man die volle Länge

auf den χρόνος πρώτος, auf das allem Errhythmischen gemeinsame kleinste Maß zurückführt. Dafs überhaupt eine Länge der zu erreichenden Übersichtlichkeit halber auch wohl mit 2 Taktschlägen taktiert wurde, dafür ist der τροχαῖος σημαντός ein Beweis, der ἐξ ὀκτασήμεου θέσεως καὶ τετρασήμεου ἄρσεως bestand, p. 37, und dessen θέσις doch durch 2 θέσεις, Taktzeichen gemessen wurde, οὗτι βραδύς ὢν τοῖς χρόνοις ἐπιτεργνηταῖς σημανταῖς χρῆται, παρακολουθήσεως ἕνεκα διπλασιάζων τὰς θέσεις. Hiernach fasse ich als den alogischen Teil die nicht auf 2 Taktzeichen zurückgeführte, durch den Namen μακρά bezeichnete Länge auf, so dafs einmal, im λαμβοειδής, die volle Länge, einmal, im τροχοειδής, die alogische als Thesis des χορείου anzusehen ist.

Könnten wir die ἄλογοι χορεῖοι nicht mit dem alogischen Daktylus und Kyklikos des Dionys. Hal. gleichsetzen, so können wir sie auch nicht für die Spondeen in jambischen und trochäischen Syzygien ansehen; teils aus demselben Grunde, weil nämlich diese χορεῖοι beide mit der Arsis beginnen, während der Spondeus in den trochäischen Syzygien mit der Thesis beginnt; teils weil von einer Auflösbarkeit eines χορείου ἄλογος überhaupt nichts gesagt und sie im besondern nicht für die alogische μακρά angenommen werden dürfte, während in der jambischen Syzygie sowohl die erste als die zweite Silbe des Spondeus auflösbar ist, und ebenso in der trochäischen, wenn auch nicht gleich sehr.

Ich glaube vielmehr, dafs die ἄλογοι χορεῖοι in kyklischen, chorischen Tänzen ihre Stelle hatten. \*) Dazu paßt der Name der einen Art, τροχοειδής. Denn es ist zu beachten, dafs sowohl p. 39 als p. 40 nicht τροχαιοειδής gesagt ist, sondern τροχοειδής, und das ist um so mehr zu beachten, als der τροχοειδής nicht wie der τροχαῖος mit der Thesis, sondern mit der Arsis beginnt. Der Name geht freilich, wie τροχαῖος, auf τροχός zurück; aber es sind die beiden verschiedenen Adjektiva für verschiedene Füße gebildet, von denen der eine mit der Arsis, der andere mit der Thesis beginnt. Ich verweise auf das über den Trochäus oben und im Philologus 1870 Gesagte, was die Ableitung von τροχός betrifft. Der τροχαῖος setzt einen kleineren Kreis mit schnellerer Verjüngung für die Entstehung des Namens von  $\cup$ , der τροχοειδής einen gröfseren mit langsamerer für die Entstehung des Namens von  $\alpha$  voraus. Der Rhythmus der beiden ἄλογοι χορεῖοι ist ursprünglich ein orchestischer. Sie werden im Kreise so geschritten, dafs der linke Fuß ausen ist. Beim λαμβοειδής tritt zuerst der rechte Fuß als Arsis die alogische μακρά, dann der linke die volle μακρά als Thesis; beim τροχοειδής zuerst der linke die volle als Arsis, dann der rechte die alogische als Thesis. Wie stark die Verjüngung zu denken sei, ist in dem allgemeinen κατὰ τὸν ἀριθμὸν nicht angedeutet. Sie kann nicht bis zur genauen Mitte

\*) Ich kann sie nicht in einer Analogie des J. S. Bachschen Fermatenchorals finden, Westphal 'Musik d. griech. Alt.' S. 318 ff. Denn diese paßt doch nur auf den Trochäus, nicht aber auf den Jambus, der doch die Alogie nicht in der Thesis, an seinem Ende haben kann.

gegangen sein; denn das Verhältnis 2.  $1\frac{1}{2}$  gliche einem Daktylus nicht mehr als einem Jambus. Das μέσον und μεταξύ bei Aristoxenus Rhythm. Elem. p. 292. 294 bedeutet auch nur allgemein, was in der Mitte zwischen 2 und 1 liegt. Es mag auch mehrere Größen der alogischen μακρά gegeben haben, je nach dem Umfang des Kreises, worin der kyklische Chor tanzte. Dahin deutet auch, wenn Aristoxenus sagt, p. 296, das κατὰ τοὺς ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον in der Rhythmik müsse man sich so vorstellen wie in der Intervallenlehre der Harmonik τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται.

Diese ἄλογοι χορεῖοι nun wurden auch paarweise angewandt und hießen dann δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν λαμβοειδῆ, τροχοειδῆ und begannen mit der Thesis, schlossen mit der Arsis, die aus je 1 Fuß bestanden; Aristid. Quint. p. 40. Auch dies spricht gegen ihre Identifizierung mit dem Spondeus in der jambischen und trochäischen Syzygie; denn dieser steht nicht paarweise, sondern nur an der ungeraden oder der geraden Stelle. Fragt man nun, wie denn ein dem Daktylus ähnlicher Rhythmus dazu kommt, in der Lexis jamboeidisch ausgedrückt zu werden (dies nach meiner Meinung nur in der Theorie, denn in der Praxis wird man die Zählung eines Konsonanten =  $\frac{1}{2}$  nicht angewandt haben), so meine ich, daß man dadurch dazu geführt sei, daß man die Alogie zweier Längen, aus denen rhythmisch der Fuß bestand, die aber nicht immer gleich groß war, sondern je nach dem Umfang des Kreises, worin geschritten wurde, auf einer schnelleren oder langsameren Verjüngung beruhte, so darstellte, daß man für die alogische μακρά Positionslänge, für die volle μακρά natürliche Länge wählte und in Ausführung dieses Grundsatzes für die alogische Länge die kürzeste Positionslänge aus einem kurzen Vokal und einem Konsonanten, für die volle Länge dann aber eine aus langem Vokal und einem Konsonanten nahm, weil man die Positionslänge der ersten ja nicht anders bilden konnte, als indem man auf den kurzen Vokal mindestens 2 Konsonanten folgen ließ, aber doch nicht mehr als 2 Konsonanten nehmen wollte, um doch durch 2 einander noch möglichst nahe lange Silben das rhythmische Verhältnis des Daktylus darzustellen, welches ja das war, dem der alogische Rhythmus glich. So ist denn das Ähnliche mit dem Jambus in dem theoretischen Beispiel stärker, als es in der Praxis meistens war, ausgedrückt. Dies ist nicht ganz entsprechend. Es ist aber auch der Name λαμβοειδής nicht der klare Gegensatz zu τροχοειδής, und der letztere Name dürfte ein älterer als jener sein. Daß Aristides Qu. jenen voranstellt, darf dabei nicht irre machen; denn der Name τροχοειδής konnte nicht auf den Satz führen, daß der betreffende χορεῖος ἄλογος  $\cup \cup \alpha$  dem Trochäus ähnlich sei. Die Ähnlichkeit nach den Teilen der Lexis mit einem diplasischen Fuß konnte nur bei dem Namen λαμβοειδής ausgesprochen werden. Wenn aber dies nicht der klare Gegensatz ist, so wird τροχοειδής, das überhaupt keine metrische Anspielung enthält, der ältere allgemeine Beiname für denjenigen χορεῖος gewesen sein, welcher nur in kyklischen Tänzen gebraucht wurde, den ἄλογος. Davon sonderte man denjenigen, der auch sonst gebraucht wurde, nämlich in geradem Vorwärts-

schreiten, als *τροχαῖος*. Nur in sehr kleinen Kreisen konnte dieser von den 2 neben einander schreitenden Füßen gebraucht werden; für gewöhnlich brauchte man seine Verhältnisse für das Vorwärtsschreiten in gerader Richtung mit einem weiten Schritt des linken und einem engen des rechten Fußes. Innerhalb des *τροχαιοῦς* aber sonderte man später die Form  $\alpha \cup \cup$  aus und nannte sie *λαμβοειδής*, während man für die Species  $\cup \cup \alpha$  den Namen des Genus behielt.

Die *δάκτυλοι κατὰ χορεῖον τὸν λαμβοειδῆ, τροχαιοῖν* nun sind *μικτοί*, die bald in *χρόνοι*, bald in *πόδες* aufgelöst werden. Sowohl die *χρόνοι* als die *πόδες* bilden im bezüglichen Fall *θίσεις* und *ἄρσεις*, die 2 *ποδικὰ μέρη*. Denn *πούς* bezeichnet sowohl Einzelfuß als zusammengesetzten Fuß, und es ist in letztem Fall der Einzelfuß darin zugleich *χρόνος*, gewesener Takt, aus den *ποδικὰ μέρη*, Thesis und Arsis, bestehend. Vgl. p. 34 von den *διαφοραὶ ποδῶν*, worunter ist die *σύνθεσις*, ἣ τοὺς μὲν ἄπλοὺς εἶναι συμβέβηκεν, ὥς τοὺς δισήμεους, τοὺς δὲ σύνθετους, ὥς τοὺς δωδεκασήμεους· ἄπλοί μὲν γὰρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδας ἀναλυόμενοι. Diese *σύνθετοι* nun sind noch keine *μικτοί*, von denen sie auch p. 36 unterschieden werden. Die *μικτοί* sind bald *ἄπλοῖ*, bald *σύνθετοι*. Wenn sie *σύνθετοι* sind, so sind die Zeiten, *χρόνοι*, nicht (p. 34) *ἄπλοῖ*, sondern sind *πολλαπλοῖ*, οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται, bestehen aus gewesenen Takten. Wenn sie aber *ἄπλοῖ* sind, so sind die Zeiten auch *ἄπλοῖ*, d. h. bestehen sie nicht jede aus mehreren rhythmischen Zeiten, nämlich wie in den *σύνθετοι*, denen des gewesenen Taktes, dem eine solche zusammengesetzte Zeit im *σύνθετος* gleich ist. Jeder solche *ἄπλοῦς χρόνος* ist aber in den *μικτοί*, wenn sie in *χρόνοι* aufgelöst werden, von solcher Länge, daß er in mehrere *χρόνοι*, die aber nicht je *ποδικὰ μέρη* bilden, aufgelöst wird, und ist insofern ein *χρόνος σύνθετος*, vgl. p. 33; was hier der Fall ist, wenn z. B.  $\alpha - \alpha -$  aus 2 *χρόνοι* besteht.

Wie sollen wir uns dies orchestisch vorstellen? Ich meine so. Wenn die *μικτοί, ποτέ*, in *δυθμούς* aufgelöst werden, welche *δυθμοί* auch *χρόνοι* sind, so werden sie zweimal abwechselnd mit den beiden Füßen getreten; wenn sie aber *ποτέ*, also ein ander Mal, in *χρόνους* aufgelöst werden, die nicht auch *δυθμοί* sind, so werden sie mit einmaligem Wechsel der beiden Füße getreten; jeder Fuß tritt beziehungsweise in den 2 alogischen Daktyloi je fast 4 Engen, in den 4 andern *μικτοί* je 3 Engen, während der andere fortdauernd steht. Die Enge in diesen *μικτοί* wird daher eine kleinere sein als in andern Füßen, wo zu je einer langen oder kurzen oder 2 kurzen ein und derselbe Fuß tritt. Es verhält sich mit dem Raum wie mit der Zeit. Wie bei verschiedenem Tempo, ὥς πρὸς τὴν ἐκάστου κίνησιν τῶν μελωδούντων, p. 33, dieselbe Zeitgröße einen *χρόνος πρώτος* und einen *διπλασίων* desselben ausmachen kann, so auch kann die Enge, der kleinste Schritt, größer oder kleiner in verschiedenen Arten der *δρχησις* genommen werden.

Es ist nun zu beachten, daß in allen 6 *δάκτυλοι* die *θίσεις* der *ἄρσεις* orangeht. Dies scheint mit der Natur der *μικτοί* zusammenzuhängen, da



es durchstehend ist. Trifft es mit der Reihenfolge in der trochäischen Syzygie  $\cup \cup \cup$  zusammen, so ist das zufällig. Es weicht aber bei der jambischen und bei den 2  $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\iota\omicron\iota$ , p. 37 und p. 40, dem  $\acute{\alpha}\nu\theta\iota \tau\rho\omicron\chi\alpha\iota\omicron\nu$  und dem  $\acute{\alpha}\nu\theta\iota \iota\acute{\alpha}\mu\beta\omicron\nu$ , d. i. dem Choriamb und Antispast ab, wenn diese  $\acute{\sigma}\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\tau\omicron\iota$ , nach der Terminologie des Aristides  $\acute{\sigma}\acute{\upsilon}\zeta\upsilon\gamma\mu\alpha\iota$ , sind. Er sagt p. 37 nicht, daß  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$  aus  $\theta\acute{\epsilon}\tau\iota\varsigma$  und  $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$  oder daß es aus  $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$  und  $\theta\acute{\epsilon}\tau\iota\varsigma$  bestehe. Es war eben beides möglich. Und die früheren Erörterungen über die Betonungen  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$  werden daher durch diese Angaben über die  $\mu\iota\kappa\tau\omicron\iota$  nicht aufgehoben. Schwierig ist es, einen Grund für diese gemeinsame Reihenfolge in diesen zu finden. Ich möchte auch die 4 ersten wie die beiden  $\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\iota$  den kyklischen Chören zuweisen. Wenn der große Kreis in die Runde schritt, brauchte er die  $\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\iota$ . Wenn er sich in kleine Kreise verteilte, Epicyklen tanzte (vielleicht ursprünglich mit kosmischer Symbolik), brauchte er, bei starker Verjüngung der Entfernung zwischen den gedachten Radien, jene andern 4  $\mu\iota\kappa\tau\omicron\iota$ . Alles Gehen im Kreise aber ist ein in sich zurückkehrendes, im ganzen am Platz bleibendes, nicht aber ein vorwärts strebendes; und so eignet sich dafür nicht so gut das Vorwärtstreben von der Arsis zur Thesis als das von dem kräftigeren Anfang der Thesis aus zur Arsis Verlaufende.

Vgl. auch Aristot. Problem. XIX 15, wo es heißt, daß die  $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\sigma\tau\rho\omicron\phi\omicron\varsigma$   $\acute{\alpha}\rho\iota\theta\mu\acute{\omicron\varsigma}$  ist  $\kappa\alpha\iota \acute{\epsilon}\nu\iota \mu\epsilon\tau\rho\epsilon\acute{\iota}\tau\alpha\iota$ , im Gegensatz gegen agonistische Leistungen einzelner Virtuosen in Nomen und früheren Dithyramben. Diese wurden also nicht  $\acute{\epsilon}\nu\iota$ , mit 1, gemessen. Sie waren also nicht eine rationale, sondern eine irrationale Größe, enthielten alogische Versfüße. Und da diese und das  $\acute{\epsilon}\nu\iota \mu\epsilon\tau\rho\epsilon\acute{\iota}\sigma\theta\alpha\iota$  sich ausschloßen, so enthielten also die Antistrophen keine alogischen Füße. Somit sind die  $\acute{\epsilon}\pi\tau\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\iota$  und die Polyschematisten nicht als alogisch anzusehen. Agonistisch sind aber nach eben jener Stelle des Aristoteles auch  $\tau\acute{\alpha} \acute{\alpha}\nu\theta\iota \sigma\kappa\eta\eta\varsigma$ , was nicht mit  $\kappa\omicron\mu\mu\omicron\iota$  gleichbedeutend ist, die eine gemeinsame Leistung von Chor und Schauspielern sind.

Ich kehre zur Erörterung der noch übrigen wichtigen Grundformen zurück.

Die beiden Joniker bestehen, Arist. Quint. p. 36,  $\acute{\epsilon}\xi \acute{\alpha}\pi\lambda\omicron\upsilon \sigma\pi\omicron\nu\delta\epsilon\iota\omicron\nu$   $\kappa\alpha\iota \pi\rho\omicron\kappa\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\sigma\mu\alpha\tau\iota\kappa\acute{\omicron}\nu \delta\iota\sigma\acute{\eta}\mu\omicron\nu$ , und umgekehrt =  $\_ \_ \cup \cup$  und  $\cup \cup \_ \_$ . Diese Auffassung liegt auch dem Ausdruck  $\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{\omicron}\nu \acute{\epsilon}\phi\theta\eta\mu\mu\epsilon\rho\acute{\epsilon}\varsigma$ ,  $\acute{\epsilon}\phi\theta\eta\mu\mu\epsilon\rho\acute{\eta}$  Heph. ed. Gaisf. it. p. 67, 84 und 4 zu Grunde. Aristoxenus p. 302. 304 Mor. widerspricht dieser nicht. Denn er redet dort von den  $\lambda\omicron\gamma\omicron\iota$  in den verschiedenen  $\mu\epsilon\gamma\acute{\epsilon}\theta\eta$  und so auch im besondern von den beiden möglichen  $\lambda\omicron\gamma\omicron\iota$  im  $\acute{\epsilon}\xi\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\nu \mu\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\theta\omicron\varsigma$  nur allgemein und ohne eine Berücksichtigung des Umstandes, ob der Fuß, der das bezügliche  $\mu\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\theta\omicron\varsigma$  hat, ein aus Füßen zusammengesetzter ist oder nicht. So kann das  $\acute{\epsilon}\xi\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\nu \mu\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\theta\omicron\varsigma$  sowohl =  $\_ \_$  oder =  $\_ \_ \_$  oder =  $\cup \cup$ ,  $\_ \_$  und  $\_ \_$ ,  $\cup \cup$  sein; und  $\_ \_ \_$  kann einfach oder durch Zusammenziehung =  $\_ \_$  und  $\_ \_$ ,  $\cup \cup$  sein.

Die Joniker sind mit Trochäen verwandt, welche auch in jonische Metra eingefügt werden. Ich denke mir dies so, daß  $\frac{\mu}{\mu} \cup \cup$  sowie  $\frac{\mu}{\mu} \cup \frac{\mu}{\mu}$  sich den Trochäen nähern, indem  $\_$  und  $\cup$  verlängert werden, bei den Ver-

längerungen zusammen gleich verkürzt wird, und  $\cup$  seine GröÙe behält. Dann entsteht eine Ähnlichkeit mit den Syzygien  $\frac{\dot{\cup}}{\mu} \cup \frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup$  und  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup \frac{\dot{\cup}}{\mu} \cup$ . Die  $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\varsigma$  drückt dies trochäisch aus. Die Reihenfolge der Schritte ist nach der Analogie r l r l.

Für die Erklärung der *anacclasis* ist orchestisch wichtig Mar. Victor. rec. Keil 93, 23—25: *anacclomena appellant, quod retrorsum inclinentur, ut in quibusdam saltationum gesticulis nostra corpora pone pandantur* (von *pandare*). In *Cybele rotabo crimes*, r. l., r. l., r. l., r. l., gilt von *ta* die erste Hälfte als zweite Zeit der letzten Länge der Silbe nach *le*, welche dem linken FuÙe zukäme. Der rechte schreitet gleich eine Weite = 2 Engen, wovon er bei der ersten Zeitkürze den Leib zurückhält, zurückbeugt, und bei der zweiten, die dem rechten zukommt, vorbeugt, gerade richtet. Die Silbe *ta* =  $\frac{1}{2}$  ist Synkope zweier gebundener Viertel, deren erstes guter, das zweite schwacher Taktteil ist:  $\cup \cup - \dot{\cup} \dot{\cup} - \dot{\cup} \dot{\cup}$ ; man schreibe dies mit verschiedenen Noten:



Auch auf das zusammengesetzte Geschlecht der Epitriten übertrage ich diese Methode der *παρὰλλαγὰς*, um dadurch die Zusammengehörigkeit der beiden TeilfüÙe auszudrücken. Sie gehören mit den Päonen zum jonischen Geschlecht, und ich denke mir die Einheit durch eine Annäherung ebenfalls an die jambische und trochäische Syzygie, die *ἐπίταξιμος*, hergestellt. Vergleiche die Formen  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup$ ,  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup$  und  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup \frac{\dot{\cup}}{\epsilon}$ , sowie  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup \frac{\dot{\cup}}{\epsilon}$  und  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup \frac{\dot{\cup}}{\epsilon}$ , dann  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup \frac{\dot{\cup}}{\epsilon}$  und  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup \frac{\dot{\cup}}{\epsilon}$ , endlich  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup \frac{\dot{\cup}}{\epsilon}$  und  $\frac{\dot{\cup}}{\epsilon} \cup \frac{\dot{\cup}}{\epsilon}$ , indem je 2 Längen und 2 Kürzen an gleicher Stelle gleich behandelt werden.

Der Dochmius besteht aus einem dreizeitigen und einem fünfzeitigen FuÙ, und Hephästion ed. Gaisford<sup>2</sup> S. 60 heiÙt er eine Syzygie aus Jambus und Päon.

Dieselbe GröÙe von 8 kann auch in 4 und 4 gegliedert werden, ist dann aber kein Dochmius.

Westphal 'Metr.' I<sup>3</sup> 853/4 verwirft die Gliederung in 3 und 5 oder 5 und 3, weil nach Aristoxenus ein solches Megethos von 3. 5 oder 5. 3 = 8 in der fortlaufenden Rhythmopöie nicht vorkommen, sondern 8 in derselben nur in 4. 4 gegliedert werden könne. Da nun aber doch in der fortlaufenden Rhythmopöie Dochmien von Äschylus und den übrigen Tragikern mit großer Vorliebe verwandt würden, so müsse eine Pause zu Hilfe genommen und der Dochmius als katalektischer daktylischer Dimeter  $\cup \cup -$ ,  $\cup \cup - \bar{\cup}$  angesehen werden. Aber Aristoxenus bespricht hier die GröÙen nur insofern, als sie FüÙe sein können; er handelt von den *τρία γένη τῶν ποδῶν* (*τῶν* om. R.) *καὶ συννεχῇ ῥυθμιζομένων ἐπιδοχομένων*. Allerdings spricht er nur von *τρία γένη*, aber auch nur von *πόδες* der fortlaufenden Rhythmopöie. Ob auch bei *πῶλα*, *μέτρα*, die nicht zugleich *πόδες*, aber solchen an GröÙe gleich sind, in der fortlaufenden Rhythmopöie nur 3 Geschlechter oder mehr mög-

lich sind, davon sagt er nichts. Es ist also ein Fehlschluss, daß die GröÙe 8, weil sie als Fuß der fortlaufenden Rhythmopödie nicht in 3. 5 oder 5. 3 gegliedert sein könne, nicht als Metrum oder als Kolon, wenn dies kein Fuß ist, ohne Pause holoklerisch gegliedert werden könne. Der Dochmius ist nach Aristoxenus kein ποὺς der fortlaufenden Rhythmopödie, dies folgt aus seiner Entwicklung der Gliederung solcher FüÙe von verschiedenen GröÙen; und er ist nach ihm überhaupt kein ποὺς, dies folgt aus der Thatsache, daß er auch in fortlaufender Rhythmopödie vorkommt, welche Thatsache natürlich Aristoxenus nicht weglegen wird.

Hiermit stimmen die positiven Angaben der Scholien zu Äschylus Septem 103 und 128. Diese lauten, 103: ἂν ποὶ εὐφιλήταν ἔθου: ὁ μέντοι ὀκτάσημος ἑυθμός οὗτος πολὺς ἐστὶν ἐν θρηνηδία καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνους καὶ στεναγμούς. ἔστι δὲ δογματικά. ὅμοιον τὸ Ἰόλεμος αἴρεται πρὸς ἐμὲ καὶ θεοὺς παρὰ Ἀριστοφάνει ἐν Ὀρνισιν. ἀλλὰ καὶ παρ' Εὐριπίδῃ Ἐγὼ δ' οὔτε σοι πυρὸς ἀνῆφα φῶς νόμιμον ἐν γάμοις, und 128: ἔλευσον· σέθεν γάρ ἐξ αἵματος: σύ τ' ὦ Διογενὲς: καὶ ταῦτα δὲ δογματικά ἐστιν καὶ ἴσα, ἐάν τις αὐτὰ ὀκτάσημος βαλῇ. κυρίως δὲ εἶπον βαλῇ· ἑυθμοὶ γάρ εἰσι· βαλίνονται δὲ οἱ ἑυθμοὶ, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαλίνεται. Die beiden Scholien scheinen aus verschiedenen Quellen zu stammen, weil im ersteren *δογματικά*, im letzteren *δογματικά* steht. Doch stimmen sie überein, indem sie beide von *ἑυθμός* und *ὀκτάσημος*, nicht aber von *ποὺς* reden.

Von Pausen und Dehnungen ist hier nichts gesagt, und es bedarf auch nicht der Annahme solcher, um einen Gegensatz zum *ὀκτάσημος βαλναι* zu finden. Ein solcher Gegensatz ist nämlich in dem *ἐάν τις αὐτὰ ὀκτάσημος βαλῇ* angedeutet. Er besteht einfach darin, daß *ταῦτα*, nämlich *σύ τ' ὦ Διογενὲς*, auch nicht als Ganzes, sondern als zwei Ganze  $\cup$  — und  $\cup \cup \cup$ , Jambus und vierter Pöon, aufgefalist werden kann.

Wenn aber dieses als Ganzes, oktasemisch geschritten wird, so kann es sowohl dochmisch als isisch sein.

In ersterem Fall ist es 3. 5 oder 5. 3 zu schreiten; wie, ist nicht gesagt und entscheide ich nicht, obwohl die Cäsur für 3. 5 ist. Arsis dieses *ἑυθμός* ist wohl 3, *βάσις* (Thesis) 5. Das *ταῦτα* ist aber so zu fassen, daß der als Lemma angeführte Dochmius ein Beispiel nicht bloß gleicher, sondern auch ähnlicher Formen ist. Als *δογματικά* werden nämlich zu 103 vorher *ὀκτάσημοι ἑυθμοὶ* von den Formen  $\cup \cup \cup \cup$  und  $\cup - \cup \cup$  angeführt.

Wie soll aber die isische Gliederung von  $\cup \cup \cup \cup$  vorgestellt werden? Da Längen im allgemeinen stärker als Kürzen sind, so wird der Iktus auf die Schlusslänge zu setzen sein; denn bei der Teilung in  $\cup \cup$  und  $\cup \cup$  wird man ihn nicht auf die Länge in der Mitte der ersten 4 setzen wollen. Ist nun die zweite 4 ein Anapäst, so dürfte die erste auch einen analogen Nebeniktus haben. Wir erhalten eine entsprechende Rhythmisierung, wenn wir die erste 4 als  $\cup \overline{\cup \cup} \cup$  auffassen, als Prokeleusmatikos *διπλοῦς*, wohl zu unterscheiden von  $\cup \cup \cup \cup$ , d. i. zwei Pyrrhichien oder, nach Aristides, 2 *προκελευσματικοὶ ἄπλοῖ*; den Anapäst nennt dieser *ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος*. Es wird aber die Möglichkeit isischer Gliederung sich ebensowohl wie die der

dochmischen auch auf die Formen  $\cup \cup \cup \cup$  und  $\cup \cup \cup \cup$  erstrecken, welche isisch dann auf  $\cup \cup \cup \cup \cup$  und  $\cup \cup \cup \cup \cup$  zurückzuführen sind.

Analog werden alle solche, d. i. oktasemische Formen sowohl dochmisch als isisch geschritten werden können. Orchesis und Melos werden den Einzelfall klar gemacht haben. Die Schritte der isischen Gliederung gehen geradeaus, die des Dochmius schräg. Die Bindungen, analog unseren Synkopen, denke ich mir so, daß gleich 2 Diastemata genommen werden, wodurch in gewissen Fällen die beiden Füße um 3 Diastemata getrennt werden und etwas Gewalttames entsteht, so  $\cup \cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup \cup$ , wo zu Anfang eine solche Entfernung des voranschreitenden rechten Fußes eintritt, und  $\cup \cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup \cup$ , wo eine solche Entfernung des voranschreitenden linken Fußes entsteht. Das Melos singt die durch Bindung entstandenen Längen entweder auf zwei Töne verschiedener Höhe oder auf einen, in der Mitte kurz unterbrochenen Ton.

Werden diese Silben nur als Metra angesehen, also nach Weise der  $\chiωρῶντες$ , ohne Arsis und Basis der Stärke, ohne Iktus, so sind sie nach der Wortabteilung zu nennen, d. i. z. B.  $σὺ τ' ὦ Διογενὲς$  ist ein Jambus und ein vierter Päon, kein Ganzes.

Wie aber wird auszudrücken sein, in Orchesis und Melos, daß der oktasemische Rhythmus ein solcher ist, ein Ganzes, und nicht 2 selbständige Füße? Zunächst durch sich ausgleichende Parallagai: also isisch z. B.  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$  und dochmisch z. B.  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$ .) Sodann durch die Setzung des Iktus, verschiedene Stärken des Tritts und des Tons.

Einen Anhalt für die Iktusstellen geben die Wortaccente nicht.

Christ 'Metr.' 277 fg. will einen Nebeniktus des Dochmius auf der Anfangssilbe aus Wortaccenten auf dieser Stelle schließen, wogegen R. Klotz in Bursians Jahresbericht, XI. Band 36. 1883. III. S. 304, mit Recht auf Formen wie  $παύεται ἐνθ' ἑλγ—ξεν$  aufmerksam macht; wo die Verkürzung des  $-αι$  sich gerade so zeigt, wie sie in den Anapäst, Trochäen und Jamben des attischen Dramas allein in der Iktussilbe zulässig ist, mag man auch mit Christ nur an Nebenikten denken. Eine Stütze für das Vorkommen solch eines Iktus auf dem Anfang bieten die alten Theoretiker nicht.

R. Klotz selbst, a. O. S. 300 ff., will aus Dion. Hal. comp. verb. Schaefer p. 130 ff. aus den Veränderungen des Wortaccents im Melos, die dort im einzelnen angegeben sind, auf die Hauptiktusstelle schließen. Und a. O. XLVIII (1886. III) S. 60 beruft er sich darauf für seine Erklärung des Dochmius durch Hyperthesis 8/8  $\cup$ ,  $\cup \cup \cup$  |  $\cup$ ,  $\cup \cup \cup$  u. s. w. aus  $\deltaίαις$   $ἄραις$ ,  $\deltaίαις$   $ἄραις$  dem anapästischen Monometer und Dimeter, und  $\cup \cup \cup \cup \cup$  durch solche Hyperthesis aus der anapästischen Tripodie: indem er aus Dionys

\*) Nicht die zweizeitige Arsis des hemiolischen Fußes vergrößere ich, sondern, damit der Hauptiktus auch die größte Länge und Weite habe, eben dessen Zeit. Im selbständigen Päon wird die zweizeitige Arsis sogar verlängert und derselbe anders als der Teilfuß im Dochmius vorgetragen.

schließt, daß die ersten beiden Hebungen im Dochmius die Ikten hatten, die letzte tonlos war. Allein Dionys deutet nicht irgendwie an, daß der Iktus im Melos mit der Höhe verbunden sei, und wenn er von Erhöhungen und Vertiefungen des ungefähr ein Quintintervall ausmachenden unbestimmt hohen Wortaccents zu bestimmten musikalisch komponierten Intervallen des Gesangs redet, so giebt er auch nicht an, wie viel diese Erhöhungen und Erniedrigungen betragen und welche Silbe in den zitierten Rhythmen, insbesondere Dochmien den höchsten Ton habe. Man kann auch nicht glauben, daß die paar angeführten Dochmien, weil sie eine gewisse Übereinstimmung von Höhen und Tiefen des Melos haben, überhaupt eine solche Folge von Höhe und Tiefe im Dochmius im allgemeinen beweisen. Wie der starke Taktteil bei uns bald höher bald niedriger als der schwache ist, so wird das auch bei den Alten gewesen sein. Im nicht gesungenen Vers steht ja bei den alten Griechen der Accent sogar oft auf den Arsen. Vgl. auch Christ 'Metr.'<sup>2</sup> S. 57 im allgemeinen.

Ein Anhalt für die regelmäßige Stelle des Hauptiktus dürfte aber in der Ausdehnung des zu beherrschenden Teiles im Ganzen zu finden sein. Dies ist im Dochmius der fünfzeitige Fuß. In dessen dreizeitigem Teil also werden wir den Hauptiktus und von den beiden Nebenikten den stärkeren in dem dreizeitigen Fuß, den schwächeren in dem zweizeitigen Teil des fünfzeitigen Fußes zu suchen haben. Da jedoch nach Angabe der Alten  $\_ \cup \_$  auch im 2-zeitigen Teil stärker als im 3-zeitigen sein kann, so werden wir auch im fünfzeitigen Teil des Dochmius die Setzung des stärksten Iktus auf den 2-zeitigen Unterteil nicht für alle Fälle verwerfen können. Im übrigen belebten Sforzati den Vortrag mannigfaltig, indem sie bald diese, bald jene Stelle trafen. Dadurch ist aber die eben begründete Regel über die Stelle des Hauptiktus so wenig, wie analog die Regel im Hexameter, aufgehoben. Auch wir ändern die Stelle des Taktstriches der Sforzati wegen nicht.

Die verschiedenen Formen des Dochmius sind nun diese. Entweder steht der dreizeitige Fuß voran, Jambus oder jambischer Tribachys, wobei es keinen Unterschied macht, ob der letztere als Auflösung oder als ursprünglich gedacht wird; und der fünfzeitige folgt, sei es ein ursprünglicher Kretikus, mit oder ohne Auflösungen, sei es ein ursprünglicher Päon, erster oder vierter, mit oder ohne Zusammenziehung des Pyrrhichius. Oder der fünfzeitige Fuß steht voran, sei es ein ursprünglicher Bakchius ohne oder mit Auflösungen, sei es ein ursprünglicher Päon, dritter oder vierter, mit oder ohne Zusammenziehung. Ist der fünfzeitige Fuß ein ursprünglicher, nicht zusammengesetzter, so schreitet jedes Bein nur eine Arsis oder Basis und es entsteht etwas Gewalttames durch die Entfernung dreier Diastemata zwischen beiden Füßen infolge dessen. Diese Füße sind  $\cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$  und  $\cup \infty \_$ . Ist er aber ein ursprünglich zusammengesetzter, so schreitet jedes Bein abwechselnd 2 Arsen und Basen, beziehungsweise die Arsis und Basis des Pyrrhichius zusammengezogen zu 1 Schritt, und die Entfernung wird nie eine von 3 Diastemata. Das eigentlich Dochmische tritt also

stärker bei den unzusammengesetzten Formen des hemiolischen Fusses hervor, den  $\frac{5}{4}$  Formen,  $\cup -$ ,  $- \cup$ ,  $\cup \cup \cup$ , vielleicht auch  $- \cup \cup \cup$ ; doch findet es auch bei den zusammengesetzten  $\cup \cup$ ,  $\cup -$  und  $- \cup$ ,  $\cup \cup$  und  $\cup -$ ,  $\cup \cup$  der  $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$  oder  $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$  Formen statt. Vgl. Brambach 'Rhythmische und metrische Untersuchungen' IX und 153. Mit einem Iktus scheint ein Dochmius nicht zu beginnen, daher nicht mit  $\cup -$  und  $- \cup$ ,  $\cup \cup$  und  $\cup \cup$ ,  $\cup -$ . Die Alten setzen zusammen aus Jambus und Kretikus oder Bakchius und Jambus. Auch aus Jambus und erstem Pöon: Heph. Gaist.<sup>2</sup> p. 60 Schol. *ἐνταῦθα οὖν δόχμιον ἑνθιμὸν φησὶν, Ἰαμβὸν καὶ παλῶνα πρῶτον, τοῦτέστιν ἐκ βραχέως καὶ μακρῆς καὶ μακρῆς καὶ τριῶν βραχυῶν· τινὲς γὰρ οὕτω μετροῦσι*, wo unklar bleibt, ob  $-$ ,  $\cup \cup \cup$  oder  $- \cup$ ,  $\cup \cup$  gemeint ist. Aristides 39 M. ist das Wort *παλῶν* nicht von der viersilbigen Form gemeint, wie eben vorher p. 38 die Bezeichnung der dreisilbigen mit diesem Worte zeigt.

Für die Ursprünglichkeit auch von  $\cup - \cup$ ,  $\cup -$  spricht Hippol. 815 der einmalige enge Seitenschritt, verbunden mit der ostwestlichen und westöstlichen Seitenrichtung gegenüber der nordsüdlichen; wogegen 883  $\cup -$ ,  $\cup \cup \cup$  der Jambus westöstliche, die 4 Kürzen aber nordsüdliche Richtung haben und letztere durch Auflösung und Adiaiphoros aus  $\cup \cup -$  entstanden sind.

Das ist nun aus allem Bisherigen klar, daß Verse, deren Zusammensetzung in der bloßen Lexis und dem bloßen Melos undeutlich bleibt, durch Orchesis dem Auge sofort deutlich werden konnten. Denn das Auge bemerkt die Raumentfernungen schärfer und rascher als das Ohr die Zeitgrößen. Das Ohr muß den Verlauf der Zeit ganz abwarten und soll dann sofort über die Erinnerung rhythmisch aburteilen; das Auge aber sieht die eine Stellung gegenwärtig, und für die andere hat die Erinnerung einen Anhalt an dem Anblick des noch gegenwärtigen Bodens, auf dem die andere soeben stattfand. In den Partituren mußte natürlich der Rhythmus sowohl für die Orchesis als für den Gesang bestimmt bezeichnet werden. Wie das vielleicht geschah, darüber s. u.

Ich ziehe nunmehr aus allen diesen Erörterungen die Summe.

Als allgemeinen Satz, an den wichtigsten Füßen namentlich aus Diomedes erwiesen und auf die übrigen folgerecht erweitert, spreche ich aus, daß den gemessenen Zeiten der gesungenen Silben in gleicher Größe die Zeiten der Schritte, d. h. die Zeiten, während welcher die Füße nach dem jedesmaligen Schreiten standen, entsprachen, und daß dem Verhältnis der Zeiten das Verhältnis der Räume entsprach, d. i. der Entfernungen, welche die Füße vor einander in den *ποταί* durchschritten, die den Zeiten vorangingen, indem die Füße aus einem *σχῆμα*, d. i. bei den Füßen einer Stellung in die andere übergingen, und in welchen Entfernungen sie während der auf das jedesmalige Schreiten folgenden Zeit auseinanderstanden. Vor einer Kürze und einer Länge schritt man eine Enge und eine Weite, und während einer Kürze und einer Länge standen die Füße eine Enge und eine Weite auseinander. Die Größe einer Enge war, wie die einer Kürze,

nicht eine absolute, stets gleiche, sondern eine relative, in verschiedenen Tanzarten verschiedene. Und demgemäfs entsprach auch jedem einfachen πούς der λέξις ein einfacher πούς der ὀρχησις, d. h. ein Schrittpaar, indem 1. der eine Fuß das eine, der andere das andere ποδικὸν μέτρος trat, und zwar so, daß der Tanzende auf dem einen Fuß ruhte, während der andere das andere, sei es aus einer unaufgelösten oder aus einer in zwei Engen aufgelösten bestehende ποδικὸν μέτρος trat; 2. die Füße nach den Schritten so lange standen, wie die Silben währten. Vgl. Quintil. Instit. IX 4, 139: *Atqui corporis quoque motui quaedam tempora assignas; pedes non minus saltationi quam modulationibus adhibet musica ratio numerorum.*

Zur genauen Auffassung dieser Sätze hebe ich noch zweierlei hervor. Erstens, daß nur der Raum, um welchen der Tänzer im Wege weiter kommt, d. i. die Strecke vor dem stillstehenden Fuß, beim Weiterschreiten des andern für die rhythmische Rechnung in Betracht gezogen wird. Sodann, daß das Hüpfen, wobei der Tanzende während der Vorwärtsbewegung nicht auf einem Fuße steht, von mir nicht in Betracht gezogen ist, weil es nur in Komödien und vielleicht in Satyrdramen, und auch da nur in untergeordneter Weise, aber nicht in Tragödien, von denen ich handle, vorgekommen sein kann.

Ferner habe ich an der jambischen Syzygie nachgewiesen und habe davon auf alle Syzygien die Regel ausgedehnt, daß darin die Einheit durch sich ausgleichende Vergrößerung und Verkleinerung bestimmter Teile in den Einzelfüßen hergestellt wird. Es ist dies etwas anderes als der *ductus rhythmicus* Böckhs 'Metr. Pind.' p. 105 sqq. Dieser bringt z. B. — — durch die Messung  $2\frac{2}{5}$ ,  $1\frac{1}{5}$ ,  $2\frac{3}{5}$  auf 6 Zeiten, während er nach meiner Entwicklung 5 Zeiten behält, indem die Vergrößerungen und Verkleinerungen sich ausgleichen.

Daß der Päon sechszeitig sei, folgt auch nicht aus dem Scholiasten zu Hephästion cap. XIII, p. 77 ed. Gaisf. iterum. Wenn nach ihm Heliodor sagt, κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαισις διδοῦσα χρόνον ἑξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, so ist hier nicht von einer allgemeinen Zeitgröße der παιωνικά, sondern von einer solchen die Rede, welche durch eine elegante τομή erst bewirkt werden muß. Vgl. Diomed. ed. Keil p. 506, 12. 13 von den Päonen: *elegantissimum est igitur, cum per singulos pedes pars orationis impleatur.* Und wo diese Cäsur fehlt, da fehlt also auch die Wirkung und bleiben die παιωνικά fünfzeitig. Die Beispiele für Heliodors Behauptung beziehen sich alle auch nur auf Kretiker. Die Meinung ist wohl nicht, daß die etwas längere Zwischenzeit zwischen den Worten so lang sei, so viel Zeit gewähre, daß auch die vorhergehende Silbe um 1 χρόνος gedehnt zur dreizeitigen werden könne, in diese leere Pausenzeit hinein um 1 Zeit verlängert werden könne; wie das Quintilian von der *brevis pro longa* am Schluß von Metren lehrt. Denn dann müßte Heliodor hier an 3-zeitige Silben gedacht haben: — — —.

Allein davon sagt er nichts, sondern daß die Pause Zeit gebend die βάσεις zu sechszeitigen mache. Er faßt also diesen sechsten hinzukommenden χρόνος wohl, wie Augustin seine *silentia*, als Pause auf, die einen Teil des Fußes ausmacht, unter andern 6-zeitigen Füßen. Päone bleiben dann nur insofern noch vorhanden, als bloß die durch Silben ausgefüllten Teile gerechnet werden. Und wir haben an Kompositionen zu denken, die nicht ganz päonisch sind, sondern wo die Päone unter andern, sechszeitigen βάσεις vorkommen, ὡς τὰς ἄλλας. Aber παιωνικά sind, wie es dort vorher ausdrücklich heißt, τὰ ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ und πάντα πεντάσημα. Sie bestehen aber nach Hephästion aus einem und einem halben Fuß, wie die dreisilbigen Füße aus den zweisilbigen gebildet werden. Dies ist ein sehr eigentümlicher Vergleich. Da die Bildung der Päone aus 1 und  $\frac{1}{2}$  Fuß mit dem Machen der βάσεις zu sechszeitigen in Verbindung steht, so scheint es, als ob der sechste χρόνος der fehlende halbe Fuß sei, nämlich als halber bezeichnet wie in dem πενθημιμέτρῳ des Trimeters die kurze ἄρσις. So hat also Hephästion auch die 3-silbigen Füße überhaupt aufgefaßt und hier auch also Pausen von ähnlicher Wirkung gelehrt. Zu beachten ist ferner der Schluß des Scholions, wonach auch bei den παιωνικά eine ἐπιπλοκή der μέτρα stattfindet, wenn auch dieser Name nicht erwähnt wird. Es heißt dort nämlich, daß, wenn man von \_ \_ \_ , \_ \_ \_ , \_ \_ \_ , \_ \_ \_ die erste fortnimmt, das aus dem Bakchius, und wenn die zweite, das aus dem Palimbakchius übrig bleibt.

Was aber die Entstehung der vier- und dreisilbigen Formen betrifft, so leitet von den beiden Scholien zum Anfang von cap. XIII das erste \_ \_ \_ \_ , \_ \_ \_ \_ , \_ \_ \_ \_ \_ aus \_ \_ \_ , als dem κύριος πούς, das zweite \_ \_ \_ aus \_ \_ \_ \_ , \_ \_ \_ aus \_ \_ \_ \_ und \_ \_ \_ aus \_ \_ \_ \_ ab. Und jenes sagt, daß αὐτοί die Metriker sagen, es gebe 3 εἶδη des παιωνικόν, τὸ ἐν κρητικῷ, τὸ ἐν βακχείῳ, τὸ ἐν παλμβακχείῳ· πάντα δὲ ἐστὶ πεντάσημα. Das αὐτοί steht im Gegensatz zum Anfang, wo es heißt, daß die Metriker das päonische Metrum nicht verwarfen, weil es auch die Rhythmiker nicht thaten (die Rhythmiker, wie aus dem αὐτοί τε οἱ μετρικοὶ nachher folgt). Denn diese nennen παιωνικά die μέτρα (rhythmische μέτρα, abgesehen von dem Ausdruck derselben in Worten) im hemiolischen Logos. Hemiolisch aber ist das aus 1 und  $\frac{1}{2}$  Fuß Bestehende, wie Hephästion in dem ausführlicheren Werk sagt. Dies ist etwas anderes, als wenn man es aus 2 Größen zusammensetzt, wovon die eine  $1\frac{1}{2}$  mal das der andern ist. In letzterem Fall heißt das Hemiolische so wegen des Verhältnisses des einen Teils zum andern, in ersterem aber so wegen des Verhältnisses des Ganzen zu dem einen größeren Teil, der wieder das Doppelte vom kleineren ist. Diese letztere Ansicht ist nicht die der Rhythmiker, denn diese sehen das Hemiolische im Verhältnis der beiden Teile, Arsis und Thesis, zu einander. Es gehen also die Worte, welche berichten, was die Rhythmiker sagen, nur bis zu λόγῳ. Und es ist das ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ etwas anderes als das folgende ἡμιόλιον. Dagegen entscheidet nicht, daß nachher τὸ μέτρον ἐν ἡμιολίῳ im Sinn dieses ἡμιόλιον gesagt ist; denn es steht λόγῳ nicht dabei. Es ist ebenso aufzufassen wie vorher τρία εἶδη, τὸ ἐν κρητικῷ, τὸ ἐν βακχείῳ, τὸ



ἐν παλινβακχείῳ. Dies führt denn dahin, daß die Rhythmiker in dem kleineren Teil nicht einen halben Fuß sahen. Was denn? Entweder im kleineren und grösseren nur Zeiten oder in beiden ganze Füße. Es hindert hier nichts die letztere Auffassung, und für sie spricht das oben über Aristides im Verhältnis zu Bakchius u. s. w. Erörterte. Dann ist natürlich die offene Form der Pæone die ursprüngliche. Die Folge der Auffassung Hephästions ist die Ursprünglichkeit der dreisilbigen Formen, denn  $\text{— } \cup, \cup \cup$  läßt keine metrische Einteilung in einen ganzen und halben Fuß zu, weil  $\cup \cup$  als Teil des Tribachys  $\cup \cup, \cup$  angesehen, Auflösung des Teils  $\text{— } \cup$  wäre und nicht die Auflösung das Ursprüngliche ist. Denn  $\cup \cup, \cup$  gilt metrisch als Auflösung und nicht  $\text{— } \cup$  als Zusammenziehung. Und so sagen denn auch die Metriker ἀντὶ, d. h. im Gegensatz zu der Anlehnung an die Rhythmiker so viel als: aus sich selbst (vgl. Kühner 'Ausf. griech. Gr.' II S. 562), nach ihren eigenen Grundsätzen, nach ihrer Auffassung vom ἡμιόλιον. Gemeinsam ist ihnen und den Rhythmikern das Hemiolische im allgemeinen; sie fassen es aber in der konkreten Anwendung auf Verschiedenes bezogen auf und kommen so zu 2 verschiedenen Entwicklungsreihen der pæonischen Füße. Ist nun im ἡμιόλιον der πόσιος ποίς  $\text{— } \cup \text{—}$ , so folgt, daß das παιωνικόν nur  $\text{— } \cup \cup \cup$  und  $\cup \cup \cup \text{—}$  δέχεται.

Nun heisst es, daß das Metrum nicht von den Pæonen παιωνικόν heisse, sondern weil es ἐν ἡμιολίῳ sei. Wie aber erklärt sich daraus der Name παιωνικόν? Etymologisch ist ja gar kein Zusammenhang vorhanden. Er muß also in der Bedeutung liegen. Und da scheint mir, daß παίων den katexochen schlagenden Fuß bezeichne, den Fuß, der bei seiner bedeutenden Grösse und seiner θεσµότης durch ein starkes Aufschlagen des Fußes auf den Boden bei der langen Silbe und dem weiten Schritt charakterisiert ist. Die Form παίων möchte ich als mit Vokalwechsel zur Form παίων ziehen; wie man auch παιωνίζω und παιωνίω so erklärt, Kühner 'Ausf. Gr.' I S. 112.

Der Name παίων κατὰ βάσιν für  $\text{— } \cup \cup$  bei Bakchius Meib. p. 25 beruht wohl darauf, daß  $\text{— } \cup$  als βάσις und  $\cup$  als ἄρσις angesehen wird. Denn κατὰ bedeutet oft so den Anfang; vgl. die Bezeichnung der βακχείοι  $\text{— } \cup \cup \text{—}$  und  $\cup \text{— } \cup$  bei Heph. Schol. ed. Gaisf. it. p. 173 und Anal. Gramm. ed. Keil p. 10 als βακχεῖος κατὰ τροχέιον und κατὰ ἱαμβον. Daß aber βάσις hier nicht, wie es p. 22 Meib. definiert wird, σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως bedeutet, ist kein entscheidender Grund gegen diese Erklärung, weil Bakchius doch nicht alle Ausdrücke erklärt und sich sehr alter Ausdrücke, z. B. des Ausdrucks Jambus für  $\cup \cup \cup$  und Anapäst für  $\text{— } \cup \cup$  ἐκ τροῖ bedient, woneben er auch für  $\cup \text{—}$  ἱαμβος sagt p. 25; so daß er also auch βάσις p. 25 im Sinn von θέσις p. 24 gebraucht haben kann.

Bisher ist nur das Verhältnis der Schrittgrösse zur Zeit, welche darauf der Fuß steht und der Ton dauert, besprochen worden. Es handelt sich aber auch noch um das Verhältnis der Schrittgrösse zu der Zeit, in welcher der Fuß bewegt wird.

Nach der oben angeführten Stelle aus Psellus, § 6, sind die Zeiten der κίνησις, der μετάβασις von Schema zu Schema, Ton zu Ton, Silbe zu Silbe

wegen ihrer Kleinheit *χρόνοι ἄγνωστοι*, eine gewisse Grenze der, von der Ruhe vorher und nachher, eingenommenen Zeiten. Auch aus ihnen besteht das rhythmische System, aber nicht wie aus den gewissermaßen Teilen, die nach ihrer GröÙe erkennbar sind, sondern als aus den diese erkennbaren Teile abgrenzenden Zeiten.

Da bei gleichem Tempo abwechselnd weite und enge Schritte gemacht wurden, so sind die Zwischenzeiten von verschiedener GröÙe, im allgemeinen demgemäÙ die einen doppelt so groÙ als die andern anzunehmen. Es kam dabei aber im besonderen noch mehreres in Betracht.

Einmal handelt es sich im einzelnen Fall darum, ob der schreitende Fuß beim Anfang seiner Bewegung neben oder um 1 Enge oder 1 Weite hinter dem stehenden stand, da je nachdem zu der engen oder weiten Vorbewegung vor den stehenden Fuß nichts oder 1 Enge oder 1 Weite hinzukam. Diese Unterschiede fanden insofern notwendig statt, als doch jedenfalls der Wechsel von engen und weiten Schritten öfter vorkam. Diese Unterschiede sind aber in der Zeit nicht so groÙ, daÙ dadurch die Unterschiede der *χρόνοι ἄγνωστοι* erkennbar, berechenbar würden. Auch wird es schwer zu bemerken sein, ob der schreitende Fuß genau die ganze Zwischenzeit zwischen den Silben und nicht mehr oder weniger gebraucht, oder ob er ein wenig früher oder später sich hebt und setzt.

Bei den Cäsuren liegt es etwas anders. Wenn das Wort aufgehört hat zu tönen, tritt eine etwas längere Zwischenzeit ein. Hier wird dann der schreitende Fuß sich etwas langsamer vorwärts bewegen, in der Zwischenzeit ein *Ritardando* bemerklich sein. Dies wird aber nur bei den *principales caesurae* auch für den Zuschauer so sein; bei den *passiones* dagegen (siehe meine Abhandlung über die Betonung des heroischen Hexameters S. 21 ff.) wird es auch der Tanzende nur wenig empfinden.

Es kommt hier ferner im besonderen die Zwischenzeit zwischen *ᾄσις* und *θέσις* in Betracht.

Von ihr sagt Bacchius Senior p. 24 Meib.: *Ἀρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; Ὅταν μετέωρος ἢ ὁ πούς, ἥνικα ἂν μέλλωμεν ἐμβαλεῖν. Θέσιν δὲ ποίαν; Ὅταν κείμενος. Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ᾄσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν ὥς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος· διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχεῖον ἐλαχίστην δεικνύων* [Musici Scr. Gr. ed. Car. Ianus, Lips. 1895, p. 314, 16 *δεικνύουσιν*].

Hiernach war die Zwischenzeit zwischen der *ᾄσις* und *θέσις* keine *τῶν κατὰ μέρος*: es war nicht wert, sie als einen mitzuberechnenden Teil zu untersuchen, weil sie wegen ihrer Kürze dem Gesicht und Gehör entging. Das Auge sah den taktierenden Fuß 1 oder mehr Zeiten schweben oder stehen, der Wechsel des Auf und Ab ging aber so schnell vor sich, daÙ es ihn nicht sah, d. h., da es sich doch nicht um Taschenspielerkunst handelte, kaum sah. Aber wie entging er dem Gehör? Tönte die *κρούεζα* während des Schwebens und Stehens des vorderen Teils von dem Fuß, und nur nicht während der Auf- und Ab-Bewegung desselben? Man erwartet eher das Gegenteil. Doch wäre es möglich, daÙ die *κρούεζα* eine Ein-

richtung mit Federn gehabt hätte, die ein dauerndes Schnarren eines Rades hervorbrachten, welches durch jede solche Bewegung momentan unterbrochen ward. Sonst weifs ich dies nicht anders zu erklären, als dafs an ein Heben und Setzen des ganzen Fufses gedacht ist, wofür allerdings das *μετέωρος* spricht; und dafs dabei laut gezählt ward, indem dieser Ton so lange währte als beziehungsweise die Arsis oder die Thesis.

Allein vorhanden war die Zwischenzeit doch und bemerkbar, denn sie wurde ja bemerkt, und sie zeigte, als abgrenzende Zwischenzeit, den Fufs, d. i. das aus Arsis und Thesis Zusammengesetzte, Ganze, z. B.  $\cup$   $\cup$   $\cup$  oder  $\cup$   $\cup$   $\cup$  an, indem der vorhergehende oder folgende Fufs mit Arsis oder Thesis begann oder endigte, und anderseits zeigte sie auch die kleinste Zusammensetzung von Buchstaben, die Silben an, nämlich wenn 1 Silbe eine *ἄρσις* oder *θέσις* bildete.

Diese Zwischenzeit nun konnte man in bemerkbarer Weise verschieden nehmen.

Aristides sagt nämlich p. 42 Meib.: *Ἀγωγή δ' ἐστὶ ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυνότης· οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἐκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερόμεθα. ἀρίστη δὲ ἀγωγή ῥυθμικῆς ἐμφάσεως ἢ κατὰ μέσων τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ποσὴ διάστασις.* Hiernach bestand die beste Führung der rhythmischen Verdeutlichung, der den Rhythmus am besten zu Gehör bringende Vortrag darin, dafs man im Ablauf der Mitten, im Verlauf der Mittelzeiten zwischen den Thesen und den Arsen einen Abstand von einer gewissen Weite machte, dieselben etwas auseinanderstellte. Demgemäfs nehme ich für den Schritt an diesen Stellen auch eine etwas gröfsere Dauer, eine etwas langsamere Bewegung als zwischen andern Stellungen an, die solchen Silben entsprechen, welche eine Arsis oder Thesis bilden, z. B. die beiden Kürzen des Daktylus oder die beiden Kürzen einer Auflösung der Länge im Jambus oder Trochäus. Eine *longior progressio* in bildlichem Sinn, d. i. eine zeitliche findet bei einer Auflösung im Gegensatz zu einer kompakten Länge zwar statt; aber diese kann nicht durch gröfsere Entfernungen räumlich dargestellt werden. Letztere entsprechen im *λόγος* nur den gemessenen Zeiten und grenzen unmittelbar aneinander.

Von den beiden Teilen einer Silbe, dem vokalischen und dem konsonantischen, bildet der erste die gemessene Zeit, der letztere die nicht berechenbare, *κατὰ τὸ ποσόν*, nicht als Teil angesehene, nicht erkennbare. Zwischen 2 Silben ist immer ein Absatz, eine Zeit, wo kein Ton erschallt. Zur Silbenteilung vgl. Kühner 'A. Gr.' I S. 182. 183. 273 ff. Die Konsonanten, welche eine Silbe beginnen, werden während des letzten Teils der Fortbewegung des Fufses, während des Niedersetzens desselben ausgesprochen, worauf dann der gesungene, in seiner Zeitdauer gemessene Vokal ertönt. Etwas länger konnten vorher die Dauerlaute als die Explosivlaute erschallen. Für den schönsten Konsonanten galt bei den Griechen das *τ*.

Nachdem ich nun bisher das Mafsverhältnis der einzelnen Silben, Füfse, Syzygien und der Dochmien besprochen habe, erübrigt noch, ehe ich zu

den Metren übergehe, die Besprechung der *δυθμοὶ σύνθετοι κατὰ περίοδον ἐν τῷ ἱαμβικῷ γένει*, Arist. Quint. p. 37. 38 Meib. Es giebt davon 12, in 3 Gruppen geteilte Formen.

- |  |   |
|--|---|
| 1. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   | <i>τροχαῖος ἀπὸ ἱάμβου</i>                  |
| 2. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   | <i>τροχαῖος ἀπὸ βακχείου</i>                |
| 3. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   | <i>βακχείος ἀπὸ τροχαίου</i>                |
| 4. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   | <i>ἱάμβος ἐπιτρίτος</i>                     |
| 5. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   | <i>ἱάμβος ἀπὸ τροχαίου</i>                  |
| 6. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ | <i>ἱάμβος ἀπὸ βακχείου ἢ μέσος βακχείος</i> |
| 7. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   | <i>βακχείος ἀπὸ ἱάμβου</i>                  |
| 8. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   | <i>τροχαῖος ἐπιτρίτος</i>                   |
| 9. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   | <i>ἀπλοῦς βακχείος ἀπὸ ἱάμβου</i>           |
| 10. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$  | <i>ἀπλοῦς βακχείος ἀπὸ τροχαίου</i>         |
| 11. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$  | <i>μέσος ἱάμβος</i>                         |
| 12. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$  | <i>μέσος τροχαῖος.</i>                      |

Wenn von der durch Kommata und Rhythmuszeichen angedeuteten Gliederung zunächst abgesehen wird, so ist die Ordnung in den drei Gruppen die, daß in den ersten 4 Perioden je 1 Jambus mit je 3 Trochäen verbunden nach der Reihe an erster, zweiter, dritter, vierter Stelle, in den zweiten 4 je 1 Trochäus mit je 3 Jamben an erster, zweiter, dritter, vierter Stelle steht; während in den letzten je 2 von den 4 Syzygien im jambischen Geschlecht stehen, so daß immer eine ungeteilte von einer andern geteilten umschlossen ist, und zwar nach der Reihe ein Antispast von einem Antispast, ein Choriambus von einem Choriambus, ein Dijambus von einem Ditrochäus, ein Ditrochäus von einem Dijambus.

Das Verständnis der rhythmischen Gliederung ist jedoch nicht durch diese äußerliche Gruppierung gegeben, welche nur zur ersten Orientierung dient, wie die Linnésche Anordnung in der Botanik. Vielmehr geht jenes erst aus den Namen hervor; wie Aristides am Schluß des Abschnitts sagt: *αὐτὸς δ' εἰδικαὶ τούτων σχέσεις ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων τὴν ὀνομασίαν εἰλήφασιν.*

Die Namen für 1 und 5, *τροχαῖος ἀπὸ ἱάμβου* und *ἱάμβος ἀπὸ τροχαίου*, zeigen, daß *ἀπὸ* sich auf die Folge des anderartigen Elements auf das anderartige bezieht, was auch sonst sich bei Aristides findet. Allein dies ist nicht so zu fassen, daß der Nominativ nur den folgenden Teil bezeichnete, sondern so, daß er das Ganze benennt.

Der Name *ἐπιτρίτος* erklärt sich aus dem arithmetischen Sprachgebrauch, wonach im *λόγος ἐπιτρίτος* 4 der *ὄρος ἐπιτρίτος*, 3 der *ὄρος ὑπεπιτρίτος* ist, der größere *ὄρος* aber dem ganzen *λόγος* den Namen giebt. Wie wir nun schon oben bei dem *παιωνικόν* sahen, daß das Verhältnis 1. 1½ entweder im Vergleich des einen Teils mit dem andern oder in dem des Ganzen mit einem Teil, dem größeren Teil, bestand, so findet auch beim *ἐπιτρίτον* ein Ähnliches statt. Während bei dem epitritischen Geschlecht, den 4 Füßen

υ -, -- | - υ, -- | --, υ - | --, - υ ein Verhältnis der beiden Teile vorhanden ist, von denen einer 3, der andere 4 Zeiten mißt, so wird beim *ἱαμβος ἐπιτρίτος* und *τροχαῖος ἐπιτρίτος* das Ganze von 4 Füßen mit dem größeren Teil von 3 Füßen verglichen. Daß nun das Ganze hier, wie beim epitritischen Geschlecht, eben epitritisch und nicht hypetitritisch heißt, ist insofern gegeben, als *a potiore fit denominatio*. Daß aber *ἱαμβος* und *τροχαῖος* die Namen für Perioden sind, worin je 3 Trochäen neben 1 Jambus und 3 Jamben neben 1 Trochäus vorkommen, erklärt sich daraus, daß der 1 Fuß eben jedesmal hier der hinzukommende ist. Auf die Verschiedenartigkeit der Füße in dem jambischen Geschlecht ist bei dem Drittel, das hinzukommt, nicht gesehen, sondern nur auf den gleichen Zeitumfang, der diplasisch eingeteilt ist. In dem Namen für diese beiden *δωδεκάσημοι* ist aber darauf gesehen, um eben sie von einander zu unterscheiden.

Stellen wir nun diese 4 Perioden zusammen, so ist ihr gemeinschaftliches Eigentümliche, daß der eine jedesmal vereinzelt stehende Fuß an einem Ende, sei es zu Anfang oder am Schluß, steht. Es führt dies auf ein Verhältnis von 1 Fuß zu 3 Füßen von je gleicher Größe, somit auf eine triplasische Gliederung.

Fragen wir, wie diese Perioden getanzet seien, so kann einfach ein steter Wechsel der Füße stattfinden, wo der Jambus auf die 3 Trochäen und die 3 Jamben auf den 1 Trochäus folgen. Denn hier schließt sich die Enge des folgenden Jambus an die des voraufgehenden Trochäus an; und es ist nur eine Entfernung von 2 Engen zwischen den beiden Füßen erforderlich, in 4 lrlrlr,rl und in 5 lr,rlrlrl. Wo aber der Trochäus auf die 3 Jamben und die 3 Trochäen auf den 1 folgen, in 1 und 8, würde beim Übergang vom Jambus zum Trochäus der rechte Fuß zweimal 2 Weiten nach der Reihe, also 4 Engen Entfernung vom linken treten und stehen müssen, wenn ein solcher steter Wechsel stattfände. Es muß daher hier bei dem Jambus, nachdem der weite Schritt desselben geschehen ist, der rechte Fuß nachgezogen und neben den linken gesetzt werden, damit dann der Trochäus in gewohnter Weise mit Vorsetzung des linken um ein Weite geschritten werde.

Wie 1. 4. 5. 8 zusammengehörten, so gehören nun auch 2. 3. 6. 7 zusammen. In allen diesen 4 Perioden nämlich steht der jedesmalige eine Fuß der einen Art in der Mitte der jedesmaligen drei Füße von der andern.

Es kommt in ihnen allen ein *βακχεῖος*, doch von verschiedener Art, vor, ohne daß eine Unterscheidung in der Benennung gemacht wäre. Daß darunter eine 4-silbige Syzygie verstanden ist, sehen wir aus dem Namen. Denn wenn 2 - υ υ - υ υ *τροχαῖος ἀπὸ βακχείου* heißt, so beginnt der trochäische Teil doch erst nach dem *βακχεῖος*, und da υ - allein nicht ein *βακχεῖος* heißen kann, so ist darunter - υ υ - zu verstehen. In 3 aber - υ - υ, υ - - υ, welche Periode *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου* heißt, beginnt der Trochäus und hört mit dem zweiten trochäischen Fuß auf, das Folgende ist somit der *βακχεῖος*, υ - - υ. Ebenso verhält es sich in 6. 7 bei der Zusammensetzung der Namen *βακχεῖος* und *ἱαμβος*. Somit ist unter *βακχεῖος*

hier eine Verbindung eines einzelnen Trochäus und eines einzelnen Jambus zu verstehen, einerlei welcher von diesen beiden dem andern vorangeht.

Dieselbe Auffassung findet Arist. Quint. p. 37 statt: σύνθετοι δὲ (ἐν τῷ ἰαμβικῷ γένει) οἱ κατὰ συζυγίαν· βακχεῖοι δύο, ὧν ὁ μὲν πρότερον ἔχει τὸν ἴαμβον, δεύτερον δὲ τὸν τροχαῖον, ὁ δὲ ἐναντίας, und p. 40: δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἴαμβου ἄρσεως· δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἴαμβου, ὃς ἐναντίας ἐσχημάτισται τῷ προειρημένῳ.

Aus der letzteren Stelle sieht man, weshalb in den Namen der *περίοδοι* kein Unterschied zwischen den beiden *βακχεῖοι* gemacht ist. Dann müßte nämlich das *ἀπὸ* bei den *βακχεῖοι*, Teilen der *περίοδοι*, angewandt sein, und dies hätte eine Zweideutigkeit bewirkt, weil es sonst dann gebraucht war, wenn die ganzen *περίοδοι* mit *ἀπὸ* charakterisiert wurden.

Aus der Anwendung dieses Namens *βακχεῖος* nicht bloß auf \_ \_ \_ , sondern auch auf \_ \_ \_ \_ ergibt sich, daß auch der letztere Fuß alt ist. Die Namen Choriamb und Antispast sind aber bequemer als *βακχεῖος* mit einem spezialisierenden Zusatz, und bediene ich mich daher lieber derselben. Der Zusatz lautet nicht bloß *ἀπὸ*, sondern auch *κατὰ*; vgl. Schol. Heph. ed. Gaisf. iterum p. 173: ἘΝΤΙΣΠΑΣΤΟΣ, ὁ καὶ βακχεῖος κατὰ ἴαμβον, und ΧΟΡΙΑΜΒΟΣ, ὁ καὶ βακχεῖος κατὰ τροχαῖον, und Anal. Gramm. ed. Keil p. 10: Περὶ χορείᾳμβον. οἱ δὲ βακχεῖον κατὰ τροχαῖον καλοῦσι und Περὶ ἀντισπάστου. οἱ δὲ βακχεῖον κατὰ ἴαμβον ὀνομάζουσι.

Die Gliederung von 2. 3. 6. 7 folgt ebenfalls aus der doppelten Benennung von 6. Dieselbe bezeichnet eine doppelte Form der Gliederung für 6, denn die Benennungen aller dieser *εἰδικαὶ σχέσεις* sind nach der Angabe des Aristides *ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων* hergeleitet. Es bezeichnet somit *μέσος βακχεῖος* eine Gliederung von 6, wonach der *βακχεῖος* in der Mitte steht, und das ist der Fall, wenn \_ \_ \_ \_ als die Mitte von \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ aufgefaßt wird, was es auch ist; während \_ \_ \_ \_ oder \_ \_ \_ \_ keine wirkliche Mitte wären. Da nun bei der andern Benennung für \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ , *ἴαμβος ἀπὸ βακχείου*, der *βακχεῖος* nicht in der Mitte stehen kann, wenn eben die beiden Benennungen verschiedene Gliederungen bezeichnen sollen, so muß derselbe ein anderer *βακχεῖος* als \_ \_ \_ \_ sein. Dies wäre nicht der Fall, wenn in \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ nur der Schluß \_ \_ unter dem *ἴαμβος* verstanden und dann dies auf die ganze Periode übertragen wäre; denn dann wäre \_ \_ \_ \_ auch hier der *βακχεῖος*. Somit bezeichnet *ἴαμβος* hier \_ \_ \_ \_ , und folglich ist unter *βακχεῖος* hier das Vorhergehende, \_ \_ \_ \_ , verstanden.

Dieselbe Periode ist in den Pindarscholien *περίοδος ἰαμβικὴ ἀπὸ βακχείου ἢ Γλυκόνειον λελυμένον* genannt, in der Form \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ ; metrisches Schol. zu Nem. IV (τὸ ἰβ' περίοδος ἰαμβικὴ ἀπὸ βακχείου).

Heißt nun 6, \_ \_ \_ \_ , \_ \_ \_ \_ , bei Aristides *ἴαμβος ἀπὸ βακχείου*, so wird der Name *βακχεῖος ἀπὸ ἴαμβου* für 7, \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ , auf die Gliederung \_ \_ \_ \_ , \_ \_ \_ \_ hinweisen. Und analog wird der *τροχαῖος ἀπὸ βακχείου*, 2, \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ , die Gliederung \_ \_ \_ \_ , \_ \_ \_ \_ und der *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*, 3, \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ , die Gliederung \_ \_ \_ \_ , \_ \_ \_ \_ haben.

Hieraus ergibt sich für den Sinn der Bezeichnung mit *ἀπό* in den 6 Perioden, worin es bisher vorkam, 1. 2. 3. 5. 6. 7, daß es den Anfang der *περίοδος* bezeichnet und der davon abhängige Genitiv den ersten Fuß derselben, mag dieser, wie in 1. und 5., ein Einzelfuß oder, wie in 2. 3. 6. 7, ein Doppelfuß sein. Der Nominativ aber bezeichnet die ganze Periode nach dem Schlufsteil, was auch in 4. 8 der Fall ist, mag er eine Monopodie oder Dipodie oder Tripodie sein.

Eine Abweichung hievon bildet die zweite Benennung für 6, *μέσος βακχεῖος*, welche auf die Auffassung  $\cup \_ \_ \cup \cup \_ \_ \cup \_$  führt, worin der Choriamb  $\cup \cup \_ \_$  von einem Jambus vorn und hinten,  $\cup \_$  und  $\cup \_$ , umgeben ist. Hier ist das Ganze nach der Mitte benannt.

Eine gleiche Umfassung und Benennung finden wir in 11 und 12, welche, den Namen *μέσος ἱαμβος* und *μέσος τροχαῖος* gemäß, als  $\cup \_ \cup \_ \cup \_ \_ \cup \_ \cup \_ \_ \cup \_$  aufzufassen sind.

So sind endlich auch 9 und 10 gegliedert,  $\cup \_ \cup \_ \_ \cup \_ \cup \_$  und  $\cup \_ \cup \cup \cup \cup \_ \_$ , der *ἀπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἱάμβου* und *ἀπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*. Die Namen zeigen, daß unter *ἱάμβου* und *τροχαίου* nicht der zu Anfang stehende Doppelfuß gemeint ist, denn dann hätte es nicht *βακχεῖος* heißen können, weil darauf ein Ditrochäus oder Dijambus folgt. Es ist damit folglich 1 Jambus oder 1 Trochäus zu Anfang gemeint. Dann folgen die *βακχεῖοι*  $\cup \_ \_ \cup$  und  $\_ \cup \cup \_$ . Übrig bleiben aber noch  $\_ \cup$  und  $\cup \_$ . Nimmt man nun die beiden Füße zu Anfang und Ende, so ergeben diese in 9  $\cup \_ \_ \cup$  und in 10  $\_ \cup \cup \_$ . Vergleiche ich dies mit den bezüglichlichen *βακχεῖοι*, so sind es gerade jedesmal dieselben, welche in der Mitte stehen. Und vergleiche ich diesen Umstand mit dem Beiwort *ἀπλοῦς* in beiden Fällen, so führt das auf die Erklärung desselben. Es bezeichnet die Eigentümlichkeit dieser beiden Perioden im Gegensatz zu dem *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου* und *ἀπὸ ἱάμβου*. In diesen letzteren war mit  $\cup \_ \_ \cup$  und  $\_ \cup \cup \_$  je ein anderartiger Doppelfuß verbunden, nämlich  $\_ \cup \cup \_$  und  $\cup \_ \cup \_$ . In 9 und 10 aber ist je derselbe *βακχεῖος* zweimal vorhanden, einmal ungetrennt und einmal getrennt in seine Einzelfüße, der ungetrennte von dem getrennten umfaßt. Dies bezeichnet der Beiname *ἀπλοῦς*, einfach, nicht aus Verschiedenem zusammengesetzt.

Zu erörtern ist noch, ehe die orchestische Darstellung sich angeben läßt, die Verteilung der Thesen und Arsen. Einen Anhalt dafür giebt uns die Punktierung der 4 Beispiele beim Anonymus de musica § 98. Dieselbe ist nach Moritz Schmidt, Philologus 1872 S. 578, folgende:

$\text{CÄFFĖCÄCLĖA, CÄFFĖĖĖALEĖĖĖ}$   
 $\text{ĖĖĖĖĖÄCLĖĖ, CĖCĖĖĖÄCLĖA.}$

Dies ist mit metrischen Zeichen, s. S. 578:

- |   |                                    |
|---|------------------------------------|
| 1. $\cup \cup \cup, \_ \cup \_ \cup \cup \cup$              | <i>τροχαῖος ἀπὸ ἱάμβου</i>         |
| 7. $\cup \cup \cup \cup, \_ \cup \cup \cup \cup \_$         | <i>βακχεῖος ἀπὸ ἱάμβου</i>         |
| 12. $\cup \cup \cup, \_ \cup \_ \cup \_ \cup \_$            | <i>μέσος τροχαῖος</i>              |
| 9. $\cup \cup \cup, \cup \_ \cup \_ \cup \_ \cup \cup \cup$ | <i>ἀπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἱάμβου.</i> |

In den Syzygien, welche in diesen Perioden als Teile vorkommen, findet dieselbe rhythmische Betonung statt, die ich oben bei Erörterung derselben gefunden habe. In 7 ist die aufgelöste jambische Syzygie  $\cup \cup \cup \cup \cup$ , der aufgelöste Choriamb  $\cup \cup \cup \cup \cup$ ; in 9 der aufgelöste Antispast  $\cup \cup \cup \cup$ ; in 12 die trochäische aufgelöste Syzygie  $\cup \cup \cup \cup$ . Dies stimmt zu meinen oben für die unaufgelösten Formen gefundenen Betonungen  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup$ . Diese Betonungen nehme ich für diese Syzygien daher auch in den übrigen der 12 Perioden an, soweit in ihnen solche Syzygien vorkommen. Nur in 9 ist im umfassenden Antispast auch der Trochäus am Schluß aufgelöst und nicht stärker als der Jambus zu Anfang betont. Dies als einzige Ausnahme möchte ich auf Rechnung der Überlieferung setzen und den schließenden Trochäus  $\cup$  statt  $\cup \cup$  lesen, und daher auch über die vorletzte Note eine  $\sigma\upsilon\gamma\mu\eta$  setzen.

Sodann ist auch die Betonung von 1 wichtig, als Anhaltspunkt für die Betonung der Tripodien überhaupt. Die trochäische Tripodie ist nach der Stellung der  $\sigma\upsilon\gamma\mu\alpha$  in diesem Beispiel  $\cup \cup \cup \cup \cup$  zu betonen. Und dies kann nicht wohl anders als so aufgefaßt werden, daß die beiden ersten Trochäen die zusammengesetzte Thesis bilden, während der letzte die Arsis ausmacht. Hiernach betone ich überhaupt in Tripodien zwei zusammenstehende Füße als Thesis und den dritten einzelnen als Arsis, indem ich bei sinkenden Füßen die beiden ersten, bei steigenden die beiden letzten der Tripodie als die Thesis ansehe, z. B. also  $\cup \cup \cup \cup \cup$  und  $\cup \cup \cup \cup \cup$ .

Hiernach ergibt sich als die orchestistische Darstellung der 12 Perioden rücksichtlich der den Verlängerungen und Verkürzungen der Zeiten entsprechenden Erweiterungen und Verengerungen der Schrittentfernungen Folgendes. Es ist zu schreiten, wenn man durch übergesetztes  $\mu$  und  $\epsilon$  diese Veränderungen ausdrückt:

- |  |   |
|--|---|
| 1. $\cup \cup, \epsilon \cup \cup \cup$                | 5. $\cup \cup, \cup \cup \cup \cup \mu$   |
| 2. $\epsilon \cup \cup \mu, \epsilon \cup \cup$        | 6. $\cup \epsilon \mu \cup, \cup \epsilon \mu \epsilon \mid \cup \epsilon, \epsilon \cup \cup \mu, \cup \epsilon$ |
| 3. $\epsilon \cup \cup \cup, \cup \epsilon \mu$        | 7. $\cup \cup \cup \mu, \epsilon \cup \cup \mu$   |
| 4. $\epsilon \cup \cup \cup \mu, \cup \cup$            | 8. $\cup \cup \cup \cup \mu, \cup \cup$   |
| 9. $\cup \epsilon, \cup \epsilon \mu \cup, \mu \cup$   |   |
| 10. $\epsilon \cup, \epsilon \cup \cup \mu, \cup \mu$  |   |
| 11. $\mu \cup, \cup \cup \mu, \epsilon \cup$           |   |
| 12. $\cup \epsilon, \epsilon \cup \cup \cup, \cup \mu$ |   |

Nachdem ich so die Einzelfüße, Syzygien, Päone, Dochmien, zwölfzeitigen Perioden und die verschiedenen Arten der  $\chi\rho\acute{o}\nu\alpha\iota \delta\gamma\gamma\omega\sigma\tau\omicron\iota$  erörtert habe, gehe ich zur Besprechung der Metra mit Rücksicht auf ihre Abgrenzung und die orchestistische Darstellung derselben über.

Zwischen den Metren ist eine größere Zwischenzeit als zwischen den übrigen erwähnten Zusammensetzungen von Zeiten anzunehmen. Dadurch werden sie deutlich abgegrenzt und reinlich gesondert. Aber auch diese Zeit ist noch ein  $\delta\gamma\gamma\omega\sigma\tau\omicron\varsigma$ , kleiner als



der χρόνος πρώτος, und sie gestattet noch die Position, worunter ich sowohl die Verlängerung zur θέσις μακρά als die *correptio* von *vocalis ante vocalem* verstehe. Vgl. den Gebrauch des Wortes *positio* z. B. Maximi Victorini de finalibus ed. Keil p. 242.

Die Zwischenzeit zwischen den Metren ist zwar größer als die in der Cäsur, da sie das Schließen eines Wortes mit Vokal vor einem andern mit Vokal beginnenden Wort unbedingt gestattet, während die Cäsur diesem Zusammentreffen nur etwas freieren Zutritt läßt; aber sie ist nicht so groß, daß sie die Worte so weit von einander entfernt, daß auch Position ganz ausgeschlossen ist. Hierin liegt, daß Hiatus, d. h. das unerlaubte Zusammentreffen von Vokalschluß und Vokalanfang zweier Worte, schon bei kürzerer Zwischenzeit als die Positionswirkung aufhört. \*) Damit stimmt das in den Homerischen Studien von Hartel III S. 81 ausgesprochene Gesetz überein, daß bei den Elegikern und Pindar Digamma nur mehr die Kraft hat, Hiatus zu tilgen, nicht aber durch Position zu längen. Vgl. auch Christ 'Die metrische Überlieferung der Pindarischen Oden' S. 36 ff. 44 ff. Die Ausdehnung der Zwischenzeit bis dahin, wobei noch Hiatus besteht, ist so gering, daß auch das schwächste konsonantische Folgende schon zur Hiatus tilgenden Wirkung genügt, während zur Positionswirkung auch bei so kurzer Zwischenzeit schon volle doppelte Konsonanz, schließende und beginnende einfache zusammen oder doppelte schließende oder doppelte beginnende, gehört, solche dann aber auch so stark ist, daß sie noch für viel größere Zwischenzeit genügt.

Wichtig ist nun hier die Beobachtung von G. Hermann 'El. d. m.' p. 741. 742: *Placuit poetis interdum aut aliena persona, aut alieno cantico, aut propter aliam aliquam causam interpellare ac perturbare antistrophica. Prima illa forma, quae fit aliena persona aliquid interloquente, usum esse Euripidem in Ione a v. 219. praeclare animadvertit Thomas Tyrwhittus, vir excellentis ingenii. Eo enim in loco dum choricæ mulieres inter se carmen antistrophicum canunt, in secunda antistropha Ionem compellant, qui respondet versibus anapaesticis, nullos in stropha alios anapaestos oppositos habentibus, ita ut antistropha, cuius stropha uno tenore cantata fuerat, nunc particulatim, interloquente identidem Ione, canatur: in qua re observandum est, syllabas finales versuum et strophicorum et anapaesticorum non iis syllabis, quae in quoque genere succedere debebant, sed iis quae revera statim sequuntur, ab altero pronunciatae, accommodatas esse. Antistropha illa haec est: versus anapaesticos autem diductis litteris distinxi:*

X. σέ τοι, τὸν παρὰ ναὸν αὐ-  
δῶ, θέμις γυῶλων ὅπερ-  
βῆραι μοι ποδὶ λευκῷ;

\*) Leutsch im Phil. Anz. 1882, Nr. 7, S. 416 ff. lehrt im Anschluß an H. Schmidt, Sievers, Frederico Garlanda, daß alle geschlossenen Silben lang sind, bei Kürze solcher Endsilben aber der Schlußkonsonant zur folgenden Silbe hinübergezogen werde. Praktisch kommt dies auf dasselbe hinaus wie meine hier folgende Untersuchung.

I. οὐ θέμις, ὦ ξένα.

X. οὐδ' ἂν ἐκ σέθεν ἂν πυθόμαν αὐδάν;

I. τίνα δῆτα θέλεις;

X. ἄρ' ὄντως μέσον ὀμφαλὸν  
γᾶς Φοίβου κατέχει δόμος;

I. στέμμασί γ' ἐνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνες.

X. οὐτω καὶ φάτις αὐδᾷ.

I. εἰ μὲν ἐθύσατε πέλανον πρὸ δόμων.

καὶ τι πυθέσθαι χρῆζετε Φοίβου.

πάριτ' εἰς θυμέλας· ἐπὶ δ' ἀσπάκτοις

μήλοισι δόμων μὴ πάριτ' εἰς μυχόν.

X. ἔγω μαθοῦσα· θεοῦ δὲ νόμον οὐ παρα-  
βαλνομεν· ἂ δ' ἐκτός, ὄμμα τέρπει.

I. πάντα θεᾶσθ', ὅτι καὶ θέμις, ὄμμασι.

X. μεθεῖσαν δεσπότης

θεοῦ με γύαλα τάδ' εἰσιδεῖν.

I. δμωαὶ δὲ τίνων κλήζεσθε δόμων;

X. Παλλάδος ξνοικα τροφίμα μέλαθρα

τῶν ἐμῶν τυράννων.

παρούσας δ' ἀμφὶ τάδ' ἐρωτᾷς.

In diesen Versen ist am Schlusse *vai* vor *οὐδ'* und *χόν* vor *ξ* kurz, während *vai* vor *τί* und *χον* vor *πάν* hätte lang sein müssen. Dabei ist freilich zu beachten, daß bei der nicht stattfindenden Verkürzung von *vai* vor *τί* Hermanns Lesart vorausgesetzt ist, die auf Vermutung beruht. Denn die libri haben *αὐδάν*. *ἸΩΝ*. *τίνα δὲ θέλεις* und die Lesart Kirchhoffs *αὐδα τί θέλεις* ist auch eine Konjekture Hermanns. Aber stehen bleibt doch, daß die anapästische Dipodie nur dann  $\_ \cup \cup \_ \cup \cup$  und nicht  $\_ \cup \cup \_ \cup \_$  gebildet ist, wenn man Verkürzung, sei es vor *οὐδ'*; sei es vor *αὐδα*, also am Versschluß vorm Versanfang statuiert. Man müßte dies dann als die Lizenz der *ἀδιάφορος*, als *longa pro brevi* erklären, wenn man die Verkürzung nicht annehmen wollte. Diese anzunehmen hat aber Hermann für nötig gehalten, indem er sagte *iis syllabis, quae in quoque genere succedere debant*. Er konjizierte *τίνα δῆτα θέλεις*, und dann fand die Möglichkeit einer Verkürzung von *vai* vor *τίνα* nicht statt; eine Verkürzung aber sah er bei *vai* für nötig an, und fand daher die *corruptio* in der Stellung von *ξέναι* vor *οὐδ'* ἂν. Und in dieser Annahme der Notwendigkeit einer Verkürzung dürfte er Recht haben. Freilich ist hierbei vorausgesetzt, daß die Anapäste auch bei solcher Interlocutio ihre charakteristische Eigenschaft bewahren, welche sie in Systemen haben, nämlich daß zwischen den *πῶλα* die Positionsgesetze gelten und daß diese auch hier gelten, wo das anapästische Kolon als Metrum vor anderartigem Metrum steht. Dafür spricht aber, daß in den 3 ersten der aufeinanderfolgenden 4 Tetrapodien es befolgt ist, welche

3 doch offenbar zu einer gleichartigen Gesamtheit, eben der anapästischen Interlocutio, gehören; und daß die Schlüsse *Πογγόνες* 224 vor *οὐτω* des Chors und *μυχόν* 229 vor *ἔγω* des Chors und *δμμασι* 233 ohne *ν* ephelkystikon vor *μεθεῖσαν* des Chors alle ebenfalls rein anapästisch bleiben, wenn man ihre Quantität als durch die Anfänge dieser folgenden Chorverse bestimmt ansieht; so daß, wenn man noch *θέλεις* 224 und *δόμων* 234 dazu nimmt, dann konsequent ausnahmslos alle diese anapästischen Metra rein anapästisch ausgehen. Dagegen entstehen Inkonsequenzen, mehrfache *longae pro brevibus*, wenn man alle anapästischen Metra eins vor dem andern, als stünden sie ohne Dazwischentreten von anderartigen Metren, auffaßt. Dann ist, außer der durch Hermanns Konjektur erst entstandenen Länge von *ξέναι* vor *τίνα*, überlieferungsgemäße *μυχόν* vor *πάντα* und *δμμασι* vor *δμωαί* mit langer Schlußsilbe, so daß am Schluß *\_ \_* statt *\_ \_ \_* steht (über *δμ* siehe Christ 'Metrik' 2. Aufl. S. 14). Sieht man aber jeden anapästischen Vers, auf den ein anderartiger folgt, als für sich stehend an, ohne Rücksicht auf den folgenden, sei es ersten anapästischen oder anderartigen, so ist *ὦ ξέναι* *\_ \_* zu messen. Da man nun also in beiden Fällen, wenn man jeden anapästischen Vers als vor dem ersten sofort oder getrennt folgenden anapästischen mit Position stehend und jeden vor einem anderartigen als ohne Position vor ihm stehend ansieht, Ausnahmen durch *longa pro brevi* erhält; dagegen, wenn man jeden vor einem anderartigen stehenden als vor demselben nach den allgemeinen Regeln der Position stehend ansieht, eine ausnahmslose reine anapästische Messung erhält: so ist das letztere die vorzuziehende Auffassung.

Dies ist nun aber nur ein einzelner, seltener Fall, wo eine bestimmte Art von Metren vor anderartigen in Position steht. Und es ist nur eine Erweiterung des bei Anapästen vor Anapästen bestehenden Gesetzes auf Anapäste vor anderartigen Versen.

Allgemein aber wird die Sache theoretisch von Marius Victorinus ed. Keil p. 62, 28 ff. ausgesprochen, wo es in dem Kapitel *De metrorum fine seu clausula* heißt: *Scias autem in omni metro novissimam syllabam ἀδιάφορον, id est indifferentem esse. nihil enim metri interest, utrum illa longa sit an brevis, ea videlicet ratione, quia distinctionis mora breve tempus extendit. longam autem syllabam pro brevi accipi finalem ea ratione putaverunt, qua reperiuntur in metris longae plerumque pro brevibus positae, quas communes vocant, ut est „insulae Ionio in magno“. unde fit ut in omni metro novissima syllaba indifferens habeatur. nam Aristoxenus musicus dicit breves finales in metris, si collectiores sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri; idcircoque in sexta sede trimetri iambici trisyllabos figura non ponitur, quia moram habet. at contra disyllabos familiaris est, quia celerius desinit, et eo magis, si posteriorem syllabam brevem habuerit* (Gramm. Lat. VI 63, 10).

Hier wird also gelehrt, daß in jedem Metrum die letzte Silbe als eine nichts austragende angesehen werde; nichts austragend nämlich für die Quantität, das Metrum. Denn dem Metrum liege nichts daran, ob sie lang

oder kurz sei. Sie ist hiernach also lang oder kurz und nicht unbestimmt zwischen beiden schwebend; aber dem Metrum ist das einerlei. Dafür giebt Victorin einen Grund als objektiven und einen anderen als Meinung Früherer an.

Der erstere ist das Gegenteil von Position, nämlich die Ausdehnung der kurzen Zeit durch die *distinctionis mora*, durch das Verweilen in der Zwischenzeit (*distinctio* Trennung durch Punkte, Interpunktion, Trennung der Metra). Nicht die kurze Silbe, sondern die kurze Zeit wird ausgedehnt, so daß die ganze Zeit von Lexis teils ausgefüllt, teils leer ist. Wie lang diese Verlängerung gedacht ist, ist nicht gesagt. Da aber begründet werden soll, daß es für das Metrum nichts austrage, dem Metrum nichts daran liege, ob *brevis* stehe, wo *longa* stehen sollte (dies ist der nicht ausgesprochene, aber durch den teilweisen Gegensatz *longam autem syllabam pro brevi accipi* angedeutete Sinn; teilweisen, weil nicht die *syllaba brevis*, sondern das *tempus breve extenditur*), so ist die Ausdehnung der kurzen Zeit auf so viel anzusetzen, als an dem Metrum noch fehlt, also auf eine kurze Zeit,  $\cup + \cup = -$ .

Ungenauer wird die Ausdehnung nicht der Zeit, sondern der Silbe gelehrt Victorini de metris et de hex., Keil p. 208, 24—9, 5: *Quid est dactylicum metrum? Quod constat dactylo et spondeo. Cur non addis ultimo inter-dum trochaeo? Quod bono iudicio metrici complures hunc pedem de versu hexametro excludendum esse censuerunt. quippe omnis syllaba in ultimo versu adiaforos est, id est indifferenter accipitur, nec interest utrum producta sit an correpta, siquidem positione longa fiat, cum partem orationis in exitu finit. quo accedit quod vitiosus huiusmodi versus est, qui trochaeum admittit in fine. nam cum ita ratio exposcat, ut pleno versui XXIIII tempora insint, admisso utique trochaeo coartabitur temporum numerus, et erunt tempora XXIII, qui est versus colobos.*

Es ist also bei der *brevis pro longa* nach der ersten Stelle Victorins von Position durch folgende Lexis nicht die Rede und kann insoweit auch nicht die Rede sein, als die Meinung ist, daß doch eine lange Zwischenzeit bei solcher *brevis* vorhanden sei. Daß eine von Natur kurze Silbe durch Position am Schluß lang werden, das Metrum also nicht bloß durch Pause, sondern auch durch Position zu seinem vollen Maße gelangen könne, ist nicht erwähnt, also weder behauptet noch geleugnet. Von Verlängerung eines Metrums aber, das mit Kürze schließen soll, über seine ihm zukommende Quantität durch Position ist überhaupt hier keine Rede.

Letzteres ist nun auch bei *longa pro brevi* hier sogleich nicht der Fall. Wohl aber ist die *longa pro brevi* zur Zurückführung des Metrums auf die ihm zukommende Quantität so erklärt, welches ja auch nicht durch Pause, sondern nur durch Position möglich ist. Diese Positionswirkung kennt aber Victorin selbst nicht mehr, denn er schreibt ihre Geltendmachung Früheren zu; *putaverunt*, sagt er. Und da er bald nachher sich mit *nam* auf Aristoxenus beruft, so scheint diese Ansicht von der Position auf diesen zurückzugehen. Die verkürzende Wirksamkeit der Position aber zwischen

2 Metren wird als auf dieselbe Weise geschehend erklärt, wie oft innerhalb der Metren *longae pro brevibus positae* gefunden werden. Als Beispiel wird *Insulae Ionio in magno* angeführt; ob schon von denjenigen, welche *putaverunt*, oder erst von Victorin, ist nicht klar. Daß es aus Vergil Aen. III 211 genommen ist, beweist indes nicht, daß die dadurch exemplifizierte Lehre von der Position in Metren so spät sei. Im Homer kommen ja auch schon solche Beispiele vor. Und so beweist dieser Umstand auch nicht gegen das Alter der Lehre von der Position zwischen Metren. Indessen die Art des Beispiels, nämlich daß dieses daktylisch ist, deutet darauf, daß bei den *longae pro brevibus positae* auch am Versschluß nur an die Versfüße gedacht ist, in denen sie im Innern der Verse vorkommt; vgl. Christ 'Metrik' 2. Aufl., siehe Index S. 716. Freilich heißt es nun, *unde fit, ut in omni metro novissima syllaba indifferens habeatur*. Und diese Folgerung geht über den Vergleich mit dem Versschluß hinaus. Denn auch wenn man die seltene *correptio* bei aufgelösten Jamben, Christ S. 277, mit heranzieht, so umfaßt dies doch noch nicht alle Fälle, wo am Schluß *longa pro brevi* steht, z. B. spondeischen Ausgang eines aus trochäischer Tripodie bestehenden Metrums; Christ S. 284. Es mag indessen der Umstand, daß bei Victorin nun sogleich von dem Nichtschließen eines jambischen Trimeters mit aufgelöster Länge, *trisyllabos figura*, die Rede ist, darauf deuten, daß Aristoxenus davon eben im Zusammenhang mit der *correptio* am Versschluß redete. Und Aristoxenus mag den Gebrauch verkürzter Längen am Versschluß auch damit begründet haben, daß kurze Silben geeigneter zur Trennung eines Verses vom folgenden seien. Freilich sagt dies Victorin nicht ausdrücklich als von Aristoxenus Gelehrtes; aber es scheint doch bei der nahen Verbindung des *ponitur* mit *fieri* durch *idcircoque* auf denselben zurückgeführt werden zu sollen.

Als mangelhaft an der von Victorin wieder vorgebrachten Erklärung hatte schon Quintilian Institut. IX 4, 94 auch noch das als Meinung einiger hervorgehoben: *Quidam longae ultimae tria tempora dederunt, ut illud tempus, quod brevis ex longa* [Ed. Wölfflin coni.: *ex loco*] *accipit, huic quoque accederet*. Es ist eben falsch, daß die natürliche Trennung des einen Metrums vom folgenden als 1-zeitige Pause angesehen wird. Indes fällt mit der Erklärung nicht die Sache. Und die Sache ist hier, daß am Schluß bei *brevi pro longa* oft eine 1-zeitige Pause stattfand.

Als Ergebnis aus dieser Erörterung der Stelle des Marius Victorinus ist hiernach auszusprechen, daß er, mit zwar nicht ausreichender exemplifizierender Beweisführung, lehrt, daß am Schlusse aller Metren bei der *indifferens* eine *correptio* von *vocalis ante vocalem* stattfindet und so die *longa pro brevi* dort eine kurze wird, d. h. die von Natur lange durch Stellung kurz wird.

Wenn sich nun also die Metren so nahe berühren, daß dadurch ein langer Vokal am Schluß des ersten bei vokalischem Anfang des zweiten verkürzt werden kann, so wird man nicht wohl umhin können anzunehmen, daß auch kurzer Vokal am Schluß des ersten vor Konsonantgruppen zu

Anfang gelangt werde, welche sonst Position bilden, falls er nicht durch Pause so weit, d. i. mindestens um 1 Zeit, davon getrennt ist, daß eine Position nicht mehr statthaben kann. Es ist aber kein Grund anzunehmen, daß immer Pause und niemals verlängernde Position stattgefunden habe. Im letzteren Falle stand dann nicht *brevis pro longa*, sondern eine Positionslänge am Schluß des Verses.

Auf die besondere Art der Metren ist von Marius Victorinus kein Gewicht gelegt. Er sagt ganz allgemein in *omni metro*. Dabei wird nur das von ihm vorausgesetzt, daß die Schlußsilbe, sei es eine kurze oder eine lange, jedenfalls eine bestimmte in jedem Falle sein soll. Denn darauf beruht die Ausgleichung des *natura* Gegebenen durch Pause oder *correctio* mit dem Maß, welches weder unerreicht bleiben noch überschritten werden soll.

Eine genauere Erörterung verdient auch noch Aristid. Quintil. p. 47: *Χρὴ δὲ κακεῖνο θεωρεῖν, ὥς εἰ μὲν μόνην τὴν συλλαβὴν ἐθέλομεν κινεῖν* (Meibom. *Puto legendum ἰδεῖν vel κατιδεῖν*), *ἐκ τῶν ἑαυτῆς στοιχείων τὸ μέγεθος αὐτῆς ἐπιγινώσκον· εἰ δὲ ἐν ποδικῷ σχήματι, καὶ τὴν ἐξῆς προσληπτέον πρὸς ἐντελῇ γινώσκιν τῆς τοῦ ποδὸς ἐπισκέψεως. Αὐτίκα παντὸς μέτρου τὴν τελευταίαν ἀδιάφορον ἀποφαινόμεθα, μηδεμίᾳ αὐτῇ συλλαβῆς ἐπιφερομένης, δι' ἧς ἀφωρισμένως ἐνὸς μεγέθους αὐτὴν ἂν εἰπεῖν προσήκοι* (Gaisford; *προσῄκει* ed. Meib.).

Ich halte es nicht für nötig, die Lesart *κινεῖν* zu ändern. Es ist in dem Sinne gebraucht, wie in Hephäst. XVI 1 Schol. zu *Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται ὅσα κατ' ἐπιλογισμὸν μὲν οὐδένα πλήθος ἐπιδέχεται σχημάτων*, wozu es heißt: *Οἷον κίνησιν χρόνων, καὶ ἐκ τούτων διαφόρων ποδῶν σχίσιν*. Das *κινεῖν*, *κίνησιν* bedeutet hier verändern, Veränderung; die Silbe nicht lassen, wie sie ist.

Aristides handelt hier von theoretischer Art und Weise, die Quantitäten der Silben im allgemeinen zu lehren, nicht aber von der Bestimmung derselben in überlieferten Texten der Dichter. Er spricht in der ersten Person, *εἰ ἐθέλομεν κινεῖν*, wie eben vorher es hieß *κἂν συμπλέξωμεν ἀμφοτέρᾳ π τρανῶς ἐθέλομεν ἐκφωνεῖν*. Er betrachtet nicht Gegebenes, sondern sagt: wenn wir diese und jene Buchstabenverbindung machen.

Er handelte zuerst von den *φυσικαὶ διαφοραί*, wonach die Silben durch ihre eigenen Laute lang oder kurz sind, und von den Silben, die *κατὰ πρόσθεσιν τῶν συμφώνων*, durch Konsonanten, die auf Vokalisches folgen, lang werden; endlich von dem Unterschiede, wiefern die Silben durch folgende nicht verändert werden und wiefern sie dadurch sich verändern. *κοινὰ ἢ μέσαι ἐν τοῖς ποσὶ* sind, welche so *εἰρηνται διὰ τὸ ποτὲ μὲν βραχείας, ποτὲ δὲ μακρᾶς ἐκπληροῦν χρείας*.

Nun führt er dies näher aus. Und dann sagt er, es sei nötig, auch noch jenes zu betrachten, daß, wenn wir die Silbe allein ändern wollen, d. h., wie der folgende Gegensatz *ἐν ποδικῷ σχήματι* zeigt, eine einzelne Silbe, auf die nichts folgt und deren Änderung nicht zugleich ein durch sie, als einen seiner Teile, unter anderen Silben als Teilen, mit ausgedrücktes

podisches Schema ändert, daß wir dann aus ihren eigenen Buchstaben die Größe der Silbe genau erkennen müssen. Setzen wir z. B. *τήν* und machen daraus *τόν*, so sehen wir nur genau auf diese Konsonanten, wenn wir die Quantität angeben wollen, die aus einer kurzen in eine lange verändert ist. Wollen wir sie aber in einem podischen Schema ändern, so ist nötig, auch die folgende hinzuzunehmen, zur vollkommenen Erkenntnis der Untersuchung des Fusses, d. i. die bei der Untersuchung zustande kommen soll. Setzen wir z. B. *τήν σεαυτῆς* und ändern *τήν* in *τόν*, so müssen wir die folgende Silbe *σε* hinzunehmen, um vollkommen zu erkennen, welches Schema wir vor uns haben, ob noch das ursprüngliche *— υ —* oder ein verändertes; denn letzteres wäre der Fall, wenn wir *εαυτῆς* statt *σεαυτῆς* hätten, in welchem Fall *υ υ —* aus *— υ —* geworden wäre. Dann wäre nicht bloß die Silbe *τήν* in *τόν*, sondern zugleich das Schema geändert. Diese Behauptung, daß in einem podischen Schema auch die folgende Silbe hinzuzunehmen sei, ist zwar nicht ausnahmslos richtig; nämlich dann nicht, wenn in der Silbe selbst, der vorhergehenden von den 2, auf einen langen Vokal oder Diphthong ein gegen Verkürzung ihn deckendes oder auf einen kurzen Vokal ein notwendig ihn verlängerndes Konsonantisches folgt, z. B. *ῆν*, *όν*, *ῶψ*. Sonst aber ist sie richtig, und zwar auch dann, wenn eine in der Quantität durch die folgende Silbe bestimmbare Silbe durch diese nicht verändert wird; denn dann wird dadurch bestimmt, daß sie nicht verändert wird, z. B. *ῥα* vor *θεοῖ*, *ρες* vor *ἐν*.

Für diese letzte Behauptung nun führt Aristides mit *Ἀντίνα* einen auf der Stelle sich anbietenden Grund als Beweis an. Er will beweisen, daß wir in einem podischen Schema die folgende Silbe mit in Betracht ziehen müssen, wenn wir genau erkennen wollen, welchen Fuß wir durch eine Silbenänderung hervorgebracht haben. Wenn wir (d. h. alle die, welche in seiner Weise theoretischen Unterricht geben) irgend ein in Worten ausgedrücktes Metrum nehmen, so achten wir auf die Endsilbe nicht, sondern erklären sie für *ἀδιάφορος*, nichts austragend, da keine Silbe auf sie folgt, durch deren Vermittlung sie in abgegrenzter, bestimmter Weise von einer Größe zu erklären uns je nach Umständen zukäme (Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 934). Das als Beispiel genommene Metrum steht für sich da, und es folgt kein anderes darauf. Das *μηδεμῶς* beim Partizip bedeutet hier nicht „wenn ein“, sondern nur eine nachdrückliche begründende Negation: „da eben keine“, „da vorausgesetztmaßen, eben am Ende des einzelnen Beispiels“, vgl. Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 756, Anm. 3 und S. 747, 3. Es soll nicht bewiesen werden, daß eine alleinstehende Silbe bloß aus ihren eigenen Buchstaben erkannt werden müsse, denn sie ist nicht *ἀδιάφορος*, nicht Schlußsilbe eines Metrums und nicht etwas austragend in einem Metrum; die Frage, ob sie etwas austrägt oder nicht, kommt bei ihr gar nicht zur Sprache, weil sie gar nicht an einem podischen Schema teilhat, sondern allein und für sich steht. Die Schlußsilbe eines Metrums aber steht in Beziehung zu allen den vorhergehenden desselben, indem sie zusammen erst das Metrum bilden. Nun ist ihr einziger Unterschied von ihnen aber der

dafs auf sie keine, also auch nicht eine näher bestimmende Silbe folgt, während das bei allen andern der Fall ist, und dafs für den *πούς* ihre verschiedene Quantität nichts austrägt, einerlei wie man sie ändert. Dies, dafs dieselbe nichts austrage, sagt man nicht deshalb, weil der Fuß derselbe bleibt, einerlei ob die Endsilbe lang sei oder nicht; sondern deshalb, weil man nicht sagen kann, wie ihre Quantität ist. Dies ist aber nicht deshalb der Fall, weil die Endsilbe eines Metrums keine bestimmte Quantität hätte; vielmehr hat sie eine solche und ist so gut, wie jede Silbe, aus ihren eigenen *στοιχεῖα* bestimmt erkennbar. Sie kann also auch nicht deshalb *ἀδιάφορος*, nicht austragend sein, weil sie an sich unbestimmt, weder lang noch kurz ist; denn sie ist es nicht; und wenn sie es wäre, wenn sie, wie Boeckh 'Metr. Pind.' p. 63 will, irrational, zwischen kurz und lang  $= 1 + x$ ,  $2 \div x$  wäre, so würde eben jeder Schlufsfuß eines Metrums ein *ἄλογος*, *irrationalis* sein. Ist sie nun aber nicht an sich unbestimmt, nichts austragend, so kann sie es nur insofern sein, als ihre Bestimmtheit noch durch eine Bestimmung von außen her geändert werden kann. Das ist aber nur durch eine folgende Silbe möglich, von der sie quantitativ beeinflusst wird. Dies ist nun bei jener inneren Silbe in einem podischen Schema der Fall, und darin besteht der einzige Unterschied zwischen einer solchen und der Schlufsilbe eines Metrums. Somit kann nach dem Argument *ex contrario* mit *Ἀόρτια* u. s. w. von der Adiaphorie der Schlufsilbe als der entgegengesetzten Wirkung der entgegengesetzten Ursache auf die Bestimmtheit der inneren Silbe durch die folgende geschlossen werden.

Wozu nun aber diese ganze Lehre von der Adiaphorie der Endsilbe, wenn der Fall gar nicht vorkäme, dafs die Endsilbe eines Metrums durch eine folgende bestimmt würde?

Vorkommen kann er freilich nicht bei dem Ende des letzten Metrums einer Komposition. Vorkommen kann er überhaupt nicht bei allen Silben, sondern nur bei bestimmten, aber noch bestimmbar Silben. Allein das ist nur ebenso wie bei den inneren Silben und leidet gerade dieselben Ausnahmen. Der zu allgemeine Ausdruck, dafs die Endsilbe jedes Metrums *ἀδιάφορος* sei, ist ganz in derselben Weise zu allgemein wie die uneingeschränkte Behauptung, dafs in einem podischen Schema zur vollkommenen Erkenntnis des Fußes die folgende Silbe hinzuzunehmen sei. Diese notwendige Beschränkung hebt auch bei der Endsilbe die Bestimmbarkeit nicht überhaupt auf. Dafs sie aber umgekehrt allgemein behauptet wird, das hat darin seinen Grund, dafs von seiten des Metrums her allgemein von vornherein es unbestimmt bleiben muß, ob die Endsilbe eine bestimmte und unbestimmbare oder eine bestimmte und bestimmbar sein werde.

Dies aber eben unbestimmt zu lassen, hätte gar keinen Grund, wenn die Endsilbe immer nur aus sich und niemals auch durch eine folgende bestimmt würde. Es ist also demzufolge anzunehmen, dafs mitunter eine bestimmende Silbe folge. Solche aber kann nur die Anfangsilbe eines folgenden Metrums sein. Und somit findet auch nach dieser Stelle des Aristides Position zwischen Metren statt.



Bei Hephästion findet sich diese Lehre freilich nicht. Er sagt schlechthin, ohne eine Begründung hinzuzufügen, IV 6: *Παντὸς μέτρου ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβή, ὥστε δύνασθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν*· οἶον u. s. w. Als Beispiel führt er II. B 1. 2 an und erklärt die Schlußsilbe von 1, in *ἐπιποκορυσταί*, für *μακρά*, die von 2, in *ἕκνος*, für *βραχεῖα*. Jene steht vor *ἐδδον*, diese vor *ἀλλ'*, in 2 und 3. Jenes widerspricht dem Victorin nicht, insofern er nicht sagt, ein Diphthong in der Senkung am Schluß müsse verkürzt werden; dieses nicht, insofern er doch *brevis pro longa* lehrt, nur dann auch *positione* erklärt. Aber Hephästion hält sich doch ganz im allgemeinen, oberflächlich, eine Thatsache nur behauptend und exemplifizierend.

Nun ist aber in allem Obigen die Adiaphorie insofern als wirkliche aufgefaßt, als durch Position die *longa pro brevi* zur *brevis* und die *brevis pro longa* zur *longa*, d. i. zum *longum tempus*, wird. Das wäre aber nur dann allgemein möglich, wenn niemals eine von den oben bezeichneten, *φύσει* oder *positione* durch ihre eigenen Buchstaben unveränderlich langen Silben am Schluß eines Metrums als *longa pro brevi* vorkäme. Allein das ist nicht der Fall. Und deshalb muß der Begriff Adiaphorie, wenn er auch auf solche Fälle der *longa pro brevi*, wie letztere, angewandt werden soll, noch einen weitem Sinn haben. Das ist ebenfalls bei brachykatalektischen Metren der Fall, wo doch nicht, z. B. wenn *υ υ* für *υ \_ υ \_* steht, die Silbe *υ* durch Pause danach für *\_ υ \_* stehen kann. Man kann dann höchstens nur sagen, das *υ υ* in Lexis nebst den Pausen *Λ Λ* statt *υ \_ υ \_* in Lexis steht. Man kann das aber so im allgemeinen nur vermuten. Und man kann so im allgemeinen ebenfalls ein anderes vermuten. Bei den hyperkatalektischen Metren nämlich ist eine Reduktion auf das akatalektische Maß durch Position nicht möglich, da diese eine kurze Silbe am Ende nicht wegschaffen und eine lange am Ende nur verkürzen, also auch nicht wegschaffen kann. Und eine Entfernung zwischen den Metren, wodurch Position unmöglich würde, findet doch bei verlängertem ersten Metrum, bei Hyperkatalexis, gewiß noch eher statt als bei akatalektischem, in seinem Maß bleibenden und nicht aus demselben herauschreitenden Metrum. So ließe sich also vermuten, daß das Maß in einer ganzen Komposition durch Ausgleichung des Plus und Minus in den hyperkatalektischen und in den brachykatalektischen und katalektischen Metren geschehe. Ob das aber wirklich der Fall sei, muß die Untersuchung in *concreto* lehren. Und dabei wäre darauf zu achten, ob nicht dann immer die Positionsgesetze Anwendung finden. Von Adiaphorie, von einem Nichtsaustragen für das Metrum kann aber bei Brachykatalexis und Hyperkatalexis nur insofern überhaupt die Rede sein, als die Quantität, welche die letzte Silbe des so verkürzten oder des verlängerten Metrums theoretisch haben müßte, auch als das praktische Maß angesehen wird, worauf hier eine *longa pro brevi* und *brevis pro longa* reduziert werden muß. Davon gelten dann dieselben Ausführungen, welche ich von der akatalektischen Adiaphorie gab.

Als Ergebnis meiner Untersuchungen am Hippolyt (und der Kirchhoff, dramatische Orchestik der Hellenen.

Antigone), auf die ich als den Beweis hier verweisen muß, spreche ich aus, daß die Position auch bei der *τελευτά* durchaus ebenso, wie im Innern der Metra, zur Anwendung kommt. Die Kraft dieses Beweises beruht darin, daß auf diese Weise und nur auf diese Weise alles Chorische und Melische im ganzen Hippolyt ein ununterbrochen zusammenhängendes großes symmetrisches Kunstwerk ist. Auch Interpunktion und Personenwechsel hindern dieses nicht (das ist ja auch in Trimetern so, z. B. Philoktet V. 590 *αἴτιον* — —, 753 *τέκνον* — —). Dies ist um so mehr der Fall, als die abwechselnden Darsteller eines *χορικόν* dasselbe als Einheit vortragen, indem jeder seine Partie als unabgelösten Teil des Ganzen und als Vertreter des ganzen Chors darstellt. Daß dies bei bloß gesungenen Metren ebenso der Fall sei, behaupte ich nicht. Bei den chorischen und melischen Partien der Tragödie nehme ich es aber allgemein an, indem ich jene Beobachtungen darauf zu einem Gesetz verallgemeinere. Und da ich die Gültigkeit der Position sowohl an jeder Stelle im Innern als auch am Ende dieser Metren gefunden habe, so folgt daraus, daß in allen diesen Metren keine Pausen stattfinden, weil auch die kürzeste Pause schon, die einzeitige, eine solche Entfernung zwischen den Silben macht, daß dadurch Position ganz ausgeschlossen wird. Daß auch in bloß gesungenen Metren es keine Pausen gebe, behaupte ich ebenfalls nicht. In Bezug hierauf ist Augustins Pausenlehre zusammenzustellen. Für den gesungenen Homerischen Hexameter zunächst, und daraus Allgemeineres schließend, verweist Christ, Sitzungsber. d. bayr. Akad. d. Wiss., 1869 I S. 488, mit Recht auch auf Athen. XIV, 632 cde, welche Stelle aber, wie ich hervorhebe, zugleich sagt, daß für die Hexameter der Späteren, die ohne Melodie waren, keine Pausen in Anwendung kamen. In der Mitte der Pentameter aber fand, auch wenn sie nur gesprochen wurden, keine Pause statt; vgl. F. Hanssen, Phil. Anzeiger, 1882, Nr. 9, S. 458/9: „Daß im Pentameter zwischen den beiden Hälften kein Hiatus geduldet wird, eine kurze Schlußsilbe der ersten Hälfte vor konsonantischem Anfang des zweiten *positione* lang wird, sogar Vokale an der Kommissurstelle elidiert werden“. Freilich findet das alles auch im Sapphicum an der Pausenstelle statt; die Pause ist also nur musikalisch und erst dann vorhanden, wenn komponiert wird.

Unter den *χρόνοι ἄγνωστοι* steht nun derjenige zwischen sprachlichen Metren durch die Eigenschaft, eben ganze solche Metren zu trennen, denen in solchem Metrum als ein ausgezeichneter gegenüber. Mit dem sprachlichen Metrum ist ein gewisser Komplex von Lexis vollendet, und derselbe schließt immer mit einer *τελεία λέξις* und fängt daher jedes folgende immer mit einem Wort an. So wird dem orchestischen Metrum (vgl. zum Ausdruck die oben angeführte Stelle Phileb. p. 17) auch ein Komplex von Schritten zuzuweisen sein, die voll anfangen und schließen. Ich fasse das orchestische Metrum, das ich eine *ὁδός*, einen Weg nennen

will, als eine in einer einheitlichen, abgeschlossenen Weise geschrittene Zahl von Füßen, beziehungsweise außerdem Fußteilen auf. Diese einheitliche Weise besteht darin, daß aus jeder Stellung, die bei jeder Silbe eines sprachlichen Metrums nach der Reihe eingenommen worden ist, der Schritt zur folgenden Silbe in irgend einer Richtung gethan und dann die Zeit dieser Silbe hindurch so gestanden wird; wogegen nach vollendetem letzten Schritt eines Metrums ebenso lange gestanden und dann der zurückstehende Fuß nachgezogen wird, worauf der erste Schritt des folgenden Weges zur ersten Silbe des folgenden Metrums immer in der Diagonale seitwärts, und zwar entsprechend der Quantität der folgenden Anfangssilbe um 1 Enge oder 1 Weite weit geschieht, indem der andere so lange stehen bleibt oder hinter jenen gesetzt wird, je nachdem Richtung und Gebärde es verlangen.

Mit Seitenschritten nicht zu verwechseln sind Wendungen, welche darin bestehen, daß vor dem folgenden Schritt auf dem Platz, von wo aus er geschieht, der Schreitende sich gerade nach seitwärts oder nach rückwärts kehrt. Solche Wendungen werden zeitlich so wenig wie räumlich berechnet.

Der Name ὁδός bietet sich nach Analogie des Namens περιόδος dar. Man vgl. auch Schol. Oedip. Col. 163: πολλή ἐστὶν ὁδός ἡ διαχωρίζουσα σε ἡμῶν. δεῖ γὰρ νοεῖν, ὥς ἐτι πόρρωθεν προσφωνοῦσιν αὐτόν, μὴ δυνάμενοι ἐπιβῆναι τῷ τόπῳ.

Bei der Verbindung von Kolen, die nicht zugleich Metra sind, zu irgend welchen größeren Systemen, insbesondere somit auch anapästischer Kola zu den katexochen Systeme genannten anapästischen Systemen, findet kein Seitenschritt statt. Es wird nur, denke ich, bei der Schlußsilbe des früheren Kolons der zurückstehende Fuß neben den vorgeschrittenen gezogen und dann von neuem, mit oder ohne Wendung, geradeaus geschritten. Das ist die Erklärung der von Westphal 'Musik d. griech. Alt.', 1883, S. 273 als „Lizenz“ bezeichneten Erscheinung, daß das Wortende als Grenze der inlautenden Kola einer Periode häufig unterbleibt.\*)

\*) Es heißt a. O. S. 272/3: „Auf diese drei Gesetze (1. Wortcäsur, 2. Gestattung des Hiatus und 3. Ancipität) beschränkt sich die Bildung des Periodenendes in der Poesie.

Erst beim Ende der aus mehreren Perioden bestehenden Strophe tritt ein wirklicher Satzabschnitt oder wenigstens Satzeinschnitt ein. Dies ist wenigstens der vorwaltende Gebrauch in den lyrischen Gesängen des Dramas. Bei der Strophenkomposition Pindars und der meisten übrigen Lyriker genügt für das Strophenende in sehr vielen Fällen schon der — auch für die einzelne Periode unerlässliche — Ausgang auf ein volles Wort.

In allen diesen Fällen (Ausgang des rhythmischen Gliedes, Ausgang der Periode und Ausgang der Strophe) will uns das Verfahren der modernen Dichter, die hier überall, soweit ihre Poesie eine nationale und keine Nachbildung der

Die Metren nun aber, sowohl die des Worts und Tons als die der Schritte, sind nicht blofs *ὁλόκληροι*, vollständige, sondern auch durch *παράλλαγαι*, Veränderungen, vergrößerte oder verkleinerte, indem das Mehr und Weniger sich ausgleichen. Vgl. meine Abhandlung in der Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen XXI, 1; 1867, S. 1 ff. Dies findet zunächst durch Katalaxis und Brachykatalaxis, sowie Hyperkatalaxis statt. Vgl. Westphal 'Musik d. griech. Altertums', 1883, S. 287/8. So werden zwei Kola öfter zu 1 Metrum verbunden. Allein dies findet nicht blofs so zwischen 2 benachbarten Kolen statt, sondern auch zwischen Kolen, die durch eins oder mehr andere getrennt sind, wenn sie derselbe Tänzer tanzt.

Und die Veränderungen beschränken sich auch nicht auf die Formen der Katalaxe, sondern es finden dabei oft auch andere, größere Umbildungen statt.

Indem nun solche *παράλλαγαι* sich mit ihrem Mehr und Weniger unter einander ausgleichen, weisen sie auf ein Mittleres hin, wovon sie abweichen. Dieses Mittlere hat immer eine bestimmte Gesamtgröße, braucht aber nicht immer in bestimmten Versfüßen im einzelnen genau ausführbar zu sein.

Nun liegt es aber nicht so, als ob diese Mittelgrößen eigentlich hätten dargestellt werden und die *παράλλαγαι* nicht hätten stattfinden sollen. Vielmehr sind letztere das eigentliche Kunstwerk. Aber sie sind es mit Bezug auf

---

antiken Formen ist, einen logischen Einschnitt oder Abschnitt des Satzes verlangen, viel natürlicher erscheinen als das der Griechen, bei denen schon ein bloßes Wortende die Bedeutung unserer Cäsur hat, aber selbst das Wortende als Grenze der inlautenden Kola einer Periode häufig genug unterbleibt. Eine Erklärung dieser Lizenz in den Musiktexten der Alten können wir nicht ausfindig machen. Denn in allen übrigen Stücken behandeln die antiken Dichter den Worttext mit einer viel größeren Sorgfalt, als dies bei den modernen der Fall ist."

Die Alten also trennen weniger als wir, legen weniger Wert auf die größere Trennung der rhythmisch-metrischen, musikalischen, orchestischen Gruppen auch durch Gedanken- und Satzgliederung. Vielleicht mag sich aber in manchen Fällen zeigen, daß in dem antistrophischen Schema doch ein rhythmopäisches Übergreifen von Mehr und Weniger in der Orchesis stattfand, dem die Lexis entsprach, z. B. im Hyporchem *Πολύβρυμ* der Antigone, oder daß gerade das Abbrechen einer Strophe mitten im Satz ausdrucksvoll war, z. B. bei der ersten Strophe des Stasimons *Ῥαεαυοῦ* im Hippolyt. Außerdem aber ist festzuhalten, daß bei den Griechen ein Chor ein solches Ganze bildete, von welchem man kein Glied unbemerkt weglassen konnte, wie man in einem modernen strophischen Gedicht meistens jede Strophe weglassen kann, ohne die Form zu zerstören. Es überwog also das Einheitsgefühl der Form bei ihnen das unsrige bei weitem. Und wenn nun Melodie und Orchesis schon deutlich die Strophen abgrenzten, namentlich die letztere durch Abwechselung verschiedener Choreuten den Gegensatz zeigte, so mochte desto eher der Gedanke und die Lexis auch verbinden dürfen. Dies war ein ähnliches Verfahren wie bei der Cäsur, wenn das Wortende in die Mitte von Versfüßen oder von Arseis fiel. Und ähnlich ist es, wie auch bei uns fortwährend in Hexametern und Quinaren der Sinn über den Vers übergreift. Aus einem gewissen Widerstreit geht da die höhere einheitliche sowohl als gegliederte Kunstform hervor.

das ideell und regulativ zu Grunde liegende System der ersteren, welches man daher zu finden suchen muß. Nicht jedes Kolon der ersteren ist holoklerisch; und eine Parallage kann holoklerisch sein.

Auch in unserer modernen Musik werden vermehrte und verminderte Perioden auf einen bestimmten, regelmässigen zu Grunde liegenden Periodenbau bezogen, ohne daß freilich das Plus oder Minus mit einem Minus oder Plus sich ausgleichen.

Technische Ausdrücke für die Arten der *παρallagai* finde ich nicht. Die Katalexen beziehen sich nur auf den Schluß der Metra und umfassen auch da nicht alle Arten. Man könnte auch die beim Schol. Heph. ed. Gaisf. iterum p. 195. 196 gebrauchten Ausdrücke *προτέφαλος* und *ἀκτέφαλος*, *προκολλιος* und *λαγρός*, *δολιχόουρος* und *μείλουρος* gebrauchen; doch bedarf es derselben nicht.

Das zu Grunde liegende ideelle System könnte man *πρῶτον σύστημα*, das durch *παρallagai* daraus gebildete wirkliche *δεύτερον σύστημα* nennen.

Eine Nachwirkung dieser ganzen Umarbeitung der ideellen Metra durch Vermehrung und Verminderung in den Poemen möchte die Darstellungsweise der Metrik durch *μέτρα παραγωγή metra derivata* bei Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Victorinus, Diomedes sein. Vgl. Westphal 'Metrik' 2. Aufl. S. 171 ff. hierüber und über die alte griechische Quelle dieser Metriker, deren System älter als das des Heliodor und Hephästion ist. Teil I S. 168. 172—174. Diese sonst höchst verwunderliche Darstellungsweise wird verständlich, wenn sie einen Hintergrund in der historischen Entwicklung der Metra in der poetischen Praxis selbst hat. Dabei ist auch wohl zu beachten, daß Terentian u. s. w. nicht die Einzelfüße, sondern die Metra durch Veränderung von Metren entwickeln, indem bald vorn bald hinten bald auch in der Mitte der ursprünglichen Metra Silben und größere Teile fortgenommen oder zugesetzt werden. Vgl. z. B. Atil. Fortun. ed. Keil p. 283, 4. 5: *metra principalia, quae a Graecis prototypa et archigona dicuntur. cetera enim ex his nata sunt*. Auch sagen diese Metriker mehrfach ausdrücklich mit Namensnennung, dieser und jener Dichter, z. B. Archilochus, habe dieses und jenes Metrum deriviert.

Wie aber kamen die alten Poeten zu jenen *παρallagai*?

Den Grund zu diesen *παρallagai* sehe ich in Folgendem. Es wurden durch Verkürzung und Verlängerung der Wege Ziele an Stellen erreicht, die mit Bezug auf die Umgebungen oder auf Mittanzende sinngemässeren Ausdruck gaben, und die so veränderten Wege selbst entsprachen ebenfalls dem besonderen, jedesmaligen Inhalt, besonders der hinter dem Maß zurückbleibenden oder dasselbe überschreitenden Leiden, Leidenschaften, Handlungen. Ausserdem wurde dadurch eine festere Fugung des Systems erreicht, indem jeder frühere veränderte Weg schon auf einen späteren veränderten hinwies, so daß beide sich ergänzten, während bei holoklerischen Wegen mehr eine Abgeschlossenheit in sich stattfand.

Man vergleiche über die *παρallagai* im übrigen meine Abhandlung in

der Berliner Zeitschrift für das Gymnasialwesen 1867, S. 1 ff. über die *σχέσις* und über die *χρόνοι ποδικοί* und *ῥυθμοποιῶν ἴδιοι*.

Eine Übereinstimmung zwischen den Verhältnissen der musikalischen Intervalle und der orchestrischen Schrittgrößen fand nicht statt. Oktaven und Vierteltöne sind zu verschieden, als daß ihnen im Tanze Schrittverhältnisse von  $\frac{1}{4} : 6 = \frac{1}{4} : \frac{24}{4} = 1 : 24$  entsprechen könnten.

Wie das Verhältnis des musikalischen und orchestrischen Rhythmus dann war, wenn es keine Vokalmusik war, die vorgetragen ward, darnach ist nicht zu fragen, weil „dem klassischen Hellenentume diese Kunstgattung“, die Vereinigung von Instrumentalmusik und Orchesis, unser jetziges Ballett, fremd war, Aristoxenos, 1883, S. 8, Melik und Rhythmik, herausgegeben von Westphal.

In Bezug auf die charakteristischen Intervalle des enharmonischen und chromatischen Geschlechts ist wichtig, daß die Griechen bloßen Gesang ohne Instrumentalbegleitung als ausgebildete Kunstform nicht hatten, Westphal a. O. Dies ist für die Ausführbarkeit derselben zu beachten, und nur in höherem Grade als bei unserer Abweichung von der Natur und der gleichen der Alten in der Temperatur der Oktave zu 12 gleichen Halbtönen. Hier gewöhnt sich das Ohr namentlich auch deswegen leichter, weil alle Halbtöne einander gleich sind, und zumal bei uns, die wir keine andere Temperatur als diese von Rameau und J. S. Bach haben. Den Alten ward ihre Mannigfaltigkeit und die kleinen Unterschiede dadurch sangbar, daß sie, mit Hilfe des Kanons, Flöten herstellten, welche die bezüglichen Intervalle dauernd enthielten und der menschlichen Stimme einen Anhalt gaben. Die beweglichen Töne, die *φερόμενοι*, *κινούμενοι*, sind nicht als Verzierungen, sondern als in verschiedenen Graden verkleinerte Intervalle anzusehen, welche einen gedrückten, beengten, klagenden, leidenschaftlichen Charakter geben (indem der Ganzton anderseits immer größer im Gegensatz die Würde und Kraft zum Gewaltsamen steigert), und so überhaupt durch immer größere Entfernung von der Natur das Wohlklingende vermindern. Vgl. Westphal 'Die Musik d. griech. Altert.' S. 139. 140. Das Pyknon ergab einen schrillen ganz niedergeschlagenen Tonschritt im Gegensatz zur folgenden großen Terz, die als gewaltsam vergrößerter Ganzton empfunden ward.

Die Trimeter (vgl. C. Conradt 'Die Abteilung lyrischer Verse u. s. w.', 1879, und zustimmend darüber R. Klotz im elften Jahresbericht von Bursian und Müller, 1883, S. 373/4) wurden teils zur *κρούσις* gesprochen, teils gesungen; Plut. de mus. 28. Das *λέγεσθαι* ist so zu denken, daß von Zeit zu Zeit bestimmte Tonhöhen, die zu den *ἑστώτες* oder *φερόμενοι φθόγγοι* gehörten und von der *κρούσις* von Zeit zu Zeit angegeben wurden, von der Stimme des Schauspielers genommen wurden, im übrigen aber diese Stimme sich in den Intervallen frei bewegend nicht an Tonhöhen, Intervalle band, die in den Geschlechtern, je nach der gewählten Stimmung, die etwa um eine kleine Terz unter der unsrigen lag, vorkamen, sondern auch beliebige andere wählte, die dem Schauspieler nicht vorgeschrieben waren. Dagegen wurden die bestimmten Zeiten des Trimeters im Ver-

hältnisse von 1 und 2 bei dem gewählten Tempo innegehalten. In unseren Versen, wenn sie nicht in bestimmten Intervallen gesungen, sondern, wie in Mendelssohns *Antigone*, zur von Zeit zu Zeit angegebenen Instrumentalmusik gesprochen werden, findet kein Takt statt. Die Silben sind mehr dem gleichen als dem doppelten Geschlecht in der Quantität sich annähernd, nicht mit sich ausgleichenden Parallagai innerhalb von Syzygien, wie im jambischen Trimeter der Griechen. Die Griechen hatten also keine Folge von quantitativ ziemlich unbestimmten, doch in bestimmten Intervallen vorgetragenen Worten, d. h. kein Recitativ.\*) Unsere Deklamation aber ohne Instrumentalbegleitung hatten sie auch nicht. Will man sich unsere Deklamation von Quinaren klar machen, so taktiere man von einem deutschen Quinar je einen Fuß mit 1. 2 und mit 1, 2. 3, und man wird finden, daß beides der Wahrheit nicht gleich, ersteres aber näher kommt. Die Griechen aber machten auch in der Prosa größere Unterschiede der Quantität als wir, und ihr Wortaccent war nur Höhe und Tiefe, ungefähr im Quintintervall, bis zum 6. Jahrh. n. Chr., wo er anfang nur mehr Höhe und Tiefe als Stärke und Schwäche zu sein, was bei uns umgekehrt ist; F. Hanssen im Rh. M. XXXVII, 252 ff. und XXXVIII, 222 ff. In den *κεχυμένα ῥήματα* hatten sie Quantitäten und Intervalle, aber keine rhythmische Gliederung in Takte, daher keine Iktus- und Pausenzeichen (Bellerm. Anon. p. 21. Arist. Quint. p. 32 M., 47 C., 21 J.).

Das *ἐνίοτε περιάδων τὰ ἱαμβεῖα καὶ τὸ δὴ αἰσχιστον μελωδῶν τὰς συμφοράς* erklärt sich von Steigerungen, die Lucian. de salt. 27 verwirft, ohne darum recht zu urteilen. An einigen Stellen traf das quantitative Sprechen, das *λέγειν*, das ein *φθέγγεσθαι* war, in längerer Fortdauer mit bestimmten Intervallen zusammen, ward ein Singen; von dem Schauspieler, der auf hohen Kothurnen, *ἐμβάταις*, wie auf einem Reittier, auf Böcken, getragen wurde, *ἐποχούμενος*, heisst es *ἐνδοθεν αὐτὸς κεντραγῶς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν*, seine Stimme hinauf und hinab ziehend. Dies geschah am Ende und Anfang von Trimetergruppen, die besonders auch dadurch als solche Gruppen deutlich wurden; es war ein *περιάδειν*. Das folgende *καὶ τὸ δὴ αἰσχιστον μελωδῶν τὰς συμφοράς* aber geht auf Monodien- und Kommengesang der Schauspieler.

Die Orchesis fand nun teils auf dem Logeion, teils in der Orchestra statt, dort von Schauspielern und ausnahmsweise von Chören, hier von Chören und ausnahmsweise von Schauspielern aufgeführt. Letzteren, den Chören, will ich hier eine kurze, allgemeinere Besprechung zuteil werden

---

\*) Marx 'Allg. Musiklehre': Das Recitativ ist der Gesang einer einzelnen, bisweilen auch mehrerer vereinter Stimmen, der nicht die feste Gestalt einer Melodie und bestimmter Satzformen annimmt, auch die Geltung der Noten und bestimmten musikalischen Rhythmus nicht festhält, sondern in Tonfolge und Rhythmus sich den deklamatorischen Accenten der Sprache anzuschließen strebt, — eine auf bestimmte Tonabstufungen gebrachte Rede oder Deklamation. Daher hat das Recitativ auch keinen bestimmten Takt, obwohl es gewöhnlich im Vierteltakt aufgezeichnet wird, damit das Auge sich besser zurechtfinde.

lassen, während für die Zusammenwirkung der Schauspieler auf dem Logeion mit dem Chor ich auf die Untersuchung des Hippolyt verweise, von der ich die reinen Schauspielerteile ausschliesse.

Die dramatischen Chöre waren rechteckig, wenn sie als einheitliches Ganze einzogen. Das meldet Pollux IV 109 ausdrücklich von der Einzugsform des tragischen Chors, wenn er auch nicht das *τετράγωνον σχῆμα* ausdrücklich so nennt.

Das Wort *σχῆμα τετράγωνον* bezeichnet zwar auch κατ' ἐξοχὴν ein Quadrat, im Unterschied vom *σχῆμα ἑτερόμηκες*, Asklepiodot. Takt., Köchly und Rüstow, 1855, II 1, S. 154. Beim dramatischen Chor aber bezeichnet es ein Oblongum.

Schritt nun der tragische Chor von  $5 \times 3$  oder  $3 \times 5$  in dieser Form eines Oblongums, so mußte jeder Hintermann nicht bloß für einen engen, sondern auch für einen weiten Schritt geradeaus Platz haben, ohne daß er mit einem solchen seinem Vordermann auf die Ferse trat. Und da anzunehmen ist, daß auch Frontwechsel eintraten, wobei die Choreuten sich in einem rechten Winkel gerade seitwärts wandten, so bedingt auch dies die Annahme einer Weite zwischen jedem Vorder- und Hintermann, wenn der Chor in Oblongumform diese Schwenkung machte. Daraus folgt, daß in beiden Fällen die Entfernung eines Choreuten von seinen Vorder-, Hinter- und Nebenmännern mindestens je eine Weite, d. i. 2 Fuß, betrug.

Standen nun in einem tragischen *στοῖχος*\*, von 5 Choreuten,

---

\*) Ich nenne jede Reihe von 5 oder 6 Stoichos, von 3 oder 4 Zygon, einerlei ob dieselbe κατὰ βάθος aus Vorder- und Hintermännern, oder κατὰ μῆκος aus Nebenmännern besteht. Militärisch heisst sie κατὰ μῆκος ein ζυγόν, κατὰ βάθος ein στοῖχος, Älian, Köchly und Rüstow S. 272—281. Pollux jedoch IV 108 macht einen solchen Unterschied der Richtung nicht, sondern bestimmt diese beiden Begriffe in der Choreutik bloß nach den obigen Zahlen der Männer in einer Reihe. Diese Verallgemeinerung geht indessen nach 109 doch aus einem besonderen Grund der Wahl dieser Worte beim Einzug hervor. Der Einzug κατὰ ζυγὰ ist von je 3 auf einmal zugleich neben einander Eintretenden zu verstehen. Denn ζυγὰ liegen auf den Gejochten nicht von vorn nach hinten, sondern querüber. (Daher Muff 'Chor. Technik des Soph.' mit Unrecht das Umgekehrte behauptet, S. 4. 6. 7. Pollux sagt κατὰ τρεῖς, ἀπὸ πέντε, das ist χορευτὰς, und nicht μέγη ἐκ τριῶν, ἐκ πέντε χορευτῶν συστάται.) Den vornehmsten Platz hatte beim Einzug von der Heimat her der dritte in der linken Reihe, der mittlere, wie man denn bei den Griechen gern von der Mitte ausging, soweit nicht Umstände das modifizierten. Hier ward die linke Reihe für den besten Stoichos gewählt, weil dieser bei der gewöhnlichen Richtung des Einzugs, der aus der Heimat, der sichtbarste war. Der mittlere war deshalb der schlechtere. Der mittelste Choreut in der mittleren Reihe hiefs sein παρυστάτης, der in der rechten sein τριτοστάτης. Denn der vor ihm mußte nicht παρυστάτης, sondern προστάτης heissen. Verhielten sich die je 3 Choreuten in den 4 andern Jochen auch ebenso und hießen danach προτοστάτης, παρυστάτης, τριτοστάτης, so waren darum doch der παρυστάτης und τριτοστάτης des κορυφαῖος unter denselben die vornehmsten. Daß aber dann der παρυστάτης wegen dieser räumlichen Stellung auch im Rang der zweite sein und dem τριτοστάτης im Rang vorgehen müsse, folgt nicht; vielmehr wird er, wie der ganze mittlere στοῖχος dem rechten, so dem mittleren Choreuten im rechten στοῖχος nachgestanden haben. Aus Aristoteles Πολιτ. III 4 folgt nur, daß allge-



diese vor und hinter oder neben einander, so gab dies für die 4 inneren Abstände 4 Weiten, jede = 2 Engen, wozu noch die 5 Felder kamen, auf denen je 1 Choreut stand. Auch für jedes

mein τῶν χορευτῶν παραστάτης weniger ἀρετή als derselbe κορυφαῖος hatte. In Aristoteles Metaph. IV 11 aber werden die verschiedenen Arten des πρότερον und ὑστερον erörtert. Darunter die κατὰ τάξιν, nach der Stellung, Ordnung. Das heisst aber nicht: nach dem Rang. Τὰ δὲ κατὰ τάξιν ταῦτα δ' ἐστὶν ὅσα πρὸς τὴν ἐν ὁρισμένον διέστηκε τὸν λόγον· ὅλον παραστάτης τριτοστάτου πρότερον, καὶ ἡ παραστήτη νῆτης· ἐνθα μὲν γὰρ ὁ κορυφαῖος, ἐνθα δὲ ἡ μίση ἀρχή. In diesen Worten liegt keineswegs der Gedanke, daß der παραστάτης vor dem τριτοστάτης den Vorrang habe (Muff. a. O. 12). Dann müßte ja auch die παραστήτη, weil näher bei der μέση, den Vorrang vor der νῆτη haben. Und wer behauptet das? Vielmehr ist hier κατὰ τάξιν nur die räumliche Stellung. Man vgl. Aristides ἐπεὶ τῶν τεσσάρων 161: Μιλτιάδην δὲ τὸν ἐν Μαραθῶνι ποδὶ χοροῦ τάξομεν ἢ τάξιν τίνα; ἢ δῆλον ὅτι τὴν πρὸ τοῦ θεάτρον καὶ οὐ πᾶσιν ἐν καλῷ τῆς θέας ἔσται; πλὴν γ' ὅσον οὐκ ἀριστεροστάτης ἀνὴρ μᾶλλον ἢ τοῦ δεξιῷ τοῖς Ἕλλησι κέρως. D. h. er war im Rang der erste, deswegen müssen wir ihm die τάξις πρὸ τοῦ θεάτρον als ἀριστεροστάτης im Chor geben; als Feldherr unter den Hellenen im Heer hätte er als vorzüglichster die τάξις im rechten κέρως gehabt. Vgl. das Scholion. Dies erklärt falsch τάξιν durch παράταξιν und ἐν πολέμῳ, denn Aristides sagt τὴν sc. τάξιν πρὸ τοῦ θεάτρον. Im übrigen giebt es ganz richtig das von mir eben Gesagte, daß wir als vortrefflichsten den Miltiades im Chor τάξομεν πρὸς τῷ θεάτρῳ als den ἀριστεροστάτης. Dies ist zunächst eben nur die ἀριστερὰ τάξις, die räumliche Stellung. Dann aber ist sie die κρείττων, weil sie die der καλοὶ τῶν χορευτῶν ist, ἵνα εὐρεθῶσι πρὸς τὸν δῆμον ὁρῶντες, ad populum spectarent. Sie sind rechts vom ἀρχων, dem Koryphäus. Es ist nicht an den Archon katexochen, den ἐπάννυμος, Pollux VIII 81, in diesem Zusammenhang zu denken, sondern an den Befehlshaber des Chors, seinen ἡγεμόν, der hier so heisst, um dem Feldherrn gegenübergestellt zu werden, Xenoph. Anab. V 7, 28.

Pollux IV 108. 109 nennt sowohl κατὰ μῆκος als κατὰ βάθος eine Reihe von 3 ζυγόν, von 5 στοιχος. Denn κατὰ τρεῖς und ἀνὰ πέντε soll doch eine verschiedene Art des Einsugs bedeuten; es wäre aber dieselbe, wenn ζυγόν nur das Nebeneinander, στοιχος nur das Nacheinander bedeutete. Darum ist auch κατὰ und ἀνὰ in gleichem Sinn distributiv zu fassen. Das καθ' ἕνα 'je 1 zur Zeit' sieht vom Hintereinander ab und geht nur aufs Nebeneinander; denn sonst würde nur bei einer Reihe von 15 hinter einander das Einzelneintreten vorkommen, was doch nicht gemeint ist; vielmehr kommt es auch bei unterbrechenden längeren Pausen vor, wo keine Reihe da war. Dann aber ist analog hier κατὰ τρεῖς und ἀνὰ πέντε beides vom Nebeneinander zu verstehen. Ursprünglich bedeutet ζυγόν ein Joch, ein Nebeneinander also; verallgemeinert im tetragonen Chor die kleinere Reihe überhaupt, im tragischen von 3, im komischen von 4. Ebenso στοιχος denn wohl auch ursprünglich die Reihe von 5 hintereinander, im Chor verallgemeinert überhaupt die von 5 im tragischen, die von 6 im komischen. Und wenn doch die Reihe des Hintereinander im Chor auch einen Namen hatte, wie soll denn das 3 hinter einander anders als ζυγόν geheissen haben, wenn dabei das 5 neben einander στοιχος hieß, und umgekehrt?

Von militärischen Aufstellungen sagt Pollux I 127: καὶ τὸ μὲν ἐφεξῆς εἶναι κατὰ μῆκος ζυγεῖν, τὸ δ' ἐφεξῆς κατὰ βάθος στοιχεῖν, ohne das auf bestimmte Zahlen zu beschränken; vgl. kurz vorher (I 126): Καὶ τῶν μαχομένων τὸ μὲν ἐμπροσθεν μέτωπον καὶ ζυγόν καὶ πρόσωπον, . . . τὸ δὲ βάθος στοιχος καλεῖται. (Er hat nicht στοιχος.) Den rechten im ersten ζυγόν nennt er dann ebenda πρωτοστάτης, mit Bezug auf seine Nebenmänner; alle darin πρωτοστάται, mit Rücksicht auf die Hintermänner; παραστάτης jeden Nebenmann, ἐπιστάτης jeden Hintermann.

Feld muß eine verhältnismäßige Größe, nämlich 1 Enge im Quadrat, angenommen werden. Da nämlich Schritte nicht bloß von einer Weite, sondern auch von einer Enge geschahen, so mußte bei dem nächsten Schritt nach einem engen, wenn dieser nächste ein weiter war, z. B. in einem Jambus, das erste folgende Feld, worauf der andere Fuß stand, der soeben die Enge schritt und sich um 1 Enge vorstellte, eben also 1 Enge nach vorn messen und der die Weite schreitende Fuß erst 1 Enge daneben vorbei und dann noch 2 Engen = 1 Weite vorgesetzt werden, wenn der Schreitende mit dem Jambus eben um 1 Jambus, d. i. 1 Enge und 1 Weite = 3 Engen vorwärts kommen sollte. Die Ausdehnung der Aufstellung eines tragischen *στοῖχος* von 5 Choren muß also mindestens 13 Engen groß angenommen werden. Daß dies wirklich die Ausdehnung einer Stoichosaufstellung war, ergibt die Analyse des Hippolyt, und zwar sogleich die des Jägerchors auf dem Proscenium und dann die darauf beruhende Gesamteinheit und Gesamtsymmetrie der Stasima desselben. Die Größe einer Enge nehme ich zu 1 griechischen Fuß = 0,3083 an, unter welcher Voraussetzung meine orchestischen Darstellungen gerade zu den Dimensionen des athenischen Dionysostheaters passen.\*)

Wenn ich nun bisher vom Einzug, von der Parodos sprach, so dachte ich nur an die in geschlossener Kolonne geschehende.\*\*)

Dies war aber nicht die einzige Art, sondern es gab auch Einzüge mit Teilungen des Chors und Evolutionen aller Teile. Ich gehe auf den Begriff der Parodos und

Nach Älian, Köchly und Rüstow II 1, 274, heißt überhaupt im Hintereinander jeder Vordermann *πρωτοστάτης*, jeder Hintermann *ἐπιστάτης*, *ὥστε ὅλον τὸν στίχον ἐκ πρωτοστατῶν καὶ ἐπιστατῶν συντετάχθαι παραλλῆλῳ τεταγμένων*. Nach 278. 318 heißen hauptsächlich die des ersten *ζυγόν πρωτοστάται*, wie bei Arrian 318; doch auch relativ z. B. alle vorm 5<sup>ten</sup> *ζυγόν* 320. Es entsteht nicht etwa notwendig aus der verschiedenen Zahl ein *ἐτερόμηκες*, oder aus gleichen ein *τετράγωνον* im Sinn von Quadrat, Älian 346, Asklepiod., Köchly u. Rüstow II 1, S. 156, und ein *ζυγόν* kann länger als ein *στίχος* sein, 344. Die Zahl ist beim *ζυγόν* gleichgültig, z. B. im Rhombus, 352.

Betreffend die Verallgemeinerung des Begriffs von *στοῖχος* ist noch anzuführen, daß analog *στοιχεῖν*, nach Passow unter *στοιχέω*, selbst bei Soldaten und auch sonst, nicht selten vom Nebeneinander gebraucht wird.

\*) [So nach einer früheren Auffassung; vgl. dagegen die neuere Ansicht in der Einleitung und in Teil III A.]

\*\*) Die Zahlen 3 und 5 der *ζυγά* und *στοῖχοι* sind die des jambischen und päonischen Geschlechts und der daraus zusammengesetzten Dochmien und eignen sich daher für den tragischen Chor. Die Parodos stelle ich mir demgemäß auch ursprünglich in trochäischen Tetrametern vor. Später erst brauchte man isisches Maß. Man kann auf einem Raum von 13 Fuß 5 Choreuten auch isisch aufstellen, wenn man Zwischenräume von 4 und 2 Fuß macht, gleichsam Ganze und Brüche. Da aber bei Abständen von 2 Fuß man am Schreiten durch die Vornänner behindert ist, so ist anzunehmen, daß der Chor dann in Abteilungen marschierte, nachdem er sich am Eingang, Anfang der Thymele, erst so in Ganz- und Halb-*πόδες* aufgestellt hatte und dann lauter Ganzabstände machte. Doch ist auch möglich, daß man den im allgemeinen 13 Fuß langen Chor in Einzelfällen auch als Ganzes in 17 Fußlängen aufstellte und isisch marschieren ließ.

auf die Frage nach dem Wesen des Stasimons jetzt etwas näher ein, indem ich von dem letzteren ausgehe.

Der Begriff *στάσιμον* ist = zum Stehen gebracht, stehend, Kühner 'Ausf. Gramm.' I S. 714.

In sämtlichen Stellen der Scholien und alten Lexika, welche den Terminus erklären, wird er mit einer Form von *ἵστημι* zusammengebracht; und zwar werden vom dramatischen Stasimon die Formen *ἵστανται*, *ἱστάμενον*, *στάς*, *σάντες*, *σῆσαι*, vom lyrischen im Etym. Magn. die Form *ἐστῶτες* gebraucht. Nur das Schol. zu Aristoph. Frösche 1281 nimmt auf das Substantiv *στάσις* Bezug, womit das Adjektiv *στάσιμος* etymologisch zusammenhängt; vgl. Leo Meyer 'Vergleichende Grammatik der griechischen und lateinischen Sprache' 2. Bd. S. 622; Passow s. v., wonach die Ableitungssilbe selten transitiv aktive, meistens passive Bedeutung hat: zum Stehen bringend, zum Stehen gebracht, stehend.

Zieht man dies beides in Verbindung mit einander in Erwägung, so darf man auch bei dem Worte *στάσις* nicht an nominale Bedeutungen denken, also nicht es = Stellung, d. i. Einheit gestellter Personen (Aesch. Choeph. 458, Eumen. 311), aufgestellter Chor, und nicht = Stelle, Ort, wo der Chor stand, oder Stellung = Aufstellung (Anthol. Pal. VII 37 mit Anspielung auf orchestische Aufstellung) auffassen, sondern muß sich an den Verbalbegriff darin halten; vgl. Kühner a. a. O. I S. 702, 25.

Dasselbe liegt in dem Gegensatz, worin Aristoteles Poet. 12 das *στάσιμον* zur *παρόδος* stellt. Der Vortrag *παρόδος* hat seinen Namen, der metonymisch aufzufassen ist, nicht davon, daß er von einer einziehenden Marschkolonne gehalten ward, denn *παρόδος* heißt nie Marschkolonne, Einheit hereinziehender Choreuten, noch davon, daß er in dem Orte *παρόδος* stattfand, denn er fand ja nicht in diesem, sondern in der Orchestra statt; sondern davon, daß er während der Bewegung *παρόδος*, dem Einzug bis zum Standort in der Orchestra stattfand, der naturgemäß in der Mitte, d. h. vorm Dionysospriester anzunehmen ist.\*) Danach ist auch *στάσιμον* nicht von *στάσις* = einer Einheit stehender Personen oder = Stelle abzuleiten, sondern von *στάσις* = Stehen, Stellung, d. i. Gestelltsein, Art des Stehens.

Sogar in den Dichtungen selbst der klassischen Zeit finden sich Andeutungen dieses Verständnisses.

Zu Aristoph. Wespen 270 *σάντες* sagt das, freilich in R und V fehlende, Scholion: *Πρὸ τῶν θυρῶν τοῦ Φιλοκλέωνος σάντες οἱ τοῦ χοροῦ τὸ στάσιμον ἄδουσι μέλος. τῶν γὰρ χορικῶν μελῶν τὰ μὲν ἐστὶ παρωδικά [Bekker: παρωδικά], τὰ δὲ στάσιμα (τὰ δὲ παρωδικά, τὰ δὲ μεσωδικά, τὰ δὲ ἐπωδικά), τὰ δὲ ἐξοδικά [Bekker: ἐξωδικά] ἢ ὑποχωρητικά, ἅπερ ἐπὶ τῇ ἐξόδῳ τοῦ δράματος ἄδεται.* Die bisher sich bewegenden Choreuten werden aufgefordert,

\*) Ich möchte nicht in Phot. v. *σταθερόν* in den Worten *σημαίνει δ' ἂν καὶ τὸ στάσιμον τῷ μέσῳ τι εἶναι τῆς ἡμέρας* eine Anspielung hierauf finden, weil die hinzugefügten Worte *καὶ μηδὲ ἐφ' ἑτερον κλίνειν* dies so erklären, daß das sich nach einer Seite Neigende nicht feststeht, sondern leicht umfällt.

still zu stehen und singend ihn herauszurufen, *σάντας ᾄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν*. Und dann folgt die Parodie eines tragischen Stasimons, wohl vom Phrynichus, vgl. Bernhardt 'Litteraturgeschichte', 3. Bearbeitung, S. 17. Einerlei nun, ob diese Parodie in der Orchestra oder auf dem Proscenium stattfindet, es ist doch ein Stasimon, das parodiert wird, und zwar sollen die Männer es *σάντες* thun, stillstehend nach dem Heranziehen.

Zu Aesch. Prometh. 271 sagt, zu *πέδου δὲ βᾶσαι*, das Scholion: *φησὶ δέ, πρὸς τὴν γῆν βᾶσαι, ὅτι βούλεται στήσαι τὸν χορόν, ὅπως τὸ στάσιμον ᾄσῃ*. Hier ist klar, daß der Scholiast *στήσαι* und *στάσιμον* etymologisch zusammenbringt und dabei an das *στήναι* denkt, welches aus dem *στήσαι* hervorgeht. Dies knüpft er an den Sinn des *βᾶσαι*. Dazu vergleiche man bei Plat. Kratyl. p. 437 A *τὸ βέβαιον, ὅτι βάσεώς τινός ἐστι καὶ στάσεως μύημα, ἀλλ' οὐ φορεᾶς*, eines Niedertretens und Stehenbleibens. Und man dürfte nicht bezweifeln, daß auch Äschylus an ein Stehen im Gegensatz zum bisherigen Herankommen gedacht hat.

Auch der Zusammenhang des Sinns im Schol. Eurip. Phön. 202—215, S. 93 Dind., weist für das *στάσιμον* auf das Stehen hin, wenn auch keine verbale Form von der Wurzel *στα* vorkommt. Wenn es heisst, *ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέρος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἀνήκον ἀκίνητος μένων, στάσιμον λέγεται τὸ ἄσμα*, so tritt der Sinn des Stehens im Gegensatz gegen den einer vorhergehenden Bewegung durch das unmittelbar Folgende klar hervor, *πάροδος δὲ ἐστὶν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος ᾄδομένη ἅμα τῇ ἐξόδῳ* (lies *εἰσόδῳ*).

Das Stasimon ist also nach allem diesen ein mit Stehen verbundenes Lied; Leo Meyer a. a. O. S. 622. 617. 602. 219. 82.

Es ist nun aber die Meinung mancher, daß dieses Stehen nicht in strengem Sinn als ein Stehen beim Singen des *στάσιμον μέρος* aufzufassen sei, sondern nur allgemein als ein Weilen in der Orchestra nach geschehenem Einzug, so daß generisch jeder Chorvortrag während dieses Weilens, ob im Stehen oder Tanzen, ein Stasimon sei, die letztere Species aber, die ohne Tanz, *katexochen* den Namen des Genus trage.

Die Stellen nun, welche die generische Bedeutung zulassen, lassen alle auch die letztere spezielle zu, einige Stellen aber nur die letztere spezielle. Vgl. auch Ascherson, Jahrb. f. klass. Phil. 1862, 4. Suppl.-Bd., S. 441. Da also die Bedeutung eines Chorvortrags im Tanzen während des Weilens in der Orchestra gar nicht sich findet, so berechtigt nichts, sie unter jenen Stellen mit zu befassen, die generisch sein können, aber nicht müssen. Und so fällt überhaupt die generische Bedeutung weg.

Es sind aber auch noch überdies gewisse Hauptstellen unter jenen, die nach Aschersons Meinung die generische Bedeutung zulassen, in denen ich nur die spezielle eines Chorvortrages im Stehen finden kann.

Ausschließlich diese spezielle Bedeutung finde ich mit Ascherson in den Stellen Etym. M. v. *ΠΡΟΣΩΛΙΟΝ*, Schol. Soph. Trach. 216, Pollux IV 53; Io. Tzetzes in Cramer. Anecd. Oxon. III p. 344, 26 ff. und 346, 20 ff. im Abschnitt *περὶ τραγικῆς ποιήσεως*.

Im Etym. M. heisst es a. d. a. St.: *Στάσιμα δέ, ἃ ἐστῶτες ὕστερον ἔλεγον, ἀναπαυόμενοι μετὰ τὸ κύκλῳ δραμεῖν τοῦ βωμοῦ* [Sylburg 1816 col. 626, 49 ff.]. Der Gegensatz *ἐστῶτες, ἀναπαυόμενοι* zu *δραμεῖν* spricht klar ein Stehen beim *λέγειν* aus: als sie nach dem Laufen stillgestanden waren und sich ausruhten. Dazu stimmt auch der sogleich folgende Vergleich mit den Himmelsbewegungen für die *ὀπορχήματα* um den Altar, wozu sonst (vgl. Pindar. Schol. p. 11) die *στάσις τῆς γῆς*, das Stehen der Erde, in Gegensatz gestellt wird. Diese Stelle bezieht sich auf das lyrische Stasimon.

Wichtiger sind folgende 3, auf das tragische Stasimon gehende Stellen.

Das Schol. zu Soph. Trach. 216 lautet: *Ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι: Μετεωρίζομαι ἐν τῷ χορεῖν εἰς τὸν ἀέρα καὶ ἄνω αἶρομαι· τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὅπῃ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται.* Hier ist nicht blofs eine bestimmte Art von *ὀρχησις*, als dem Begriff des *στάσιμον* entgegen, von ihm ausgeschlossen, so dafs andere, solche Arten, welche Athenäus XIV p. 629 c [Kaibel III p. 388 c. 26 cd. 27] *τὰ στασιμώτερα καὶ ποικιλώτερα [πυκνότερα] καὶ τὴν ὀρχησιν ἀπλουστέραν ἔχοντα* nennt, sich doch mit diesem Begriff vertragen könnten. Vielmehr hebt nach diesem Scholion das *ὀρχεῖσθαι* der Sänger überhaupt den Begriff des *στάσιμον* auf. Unter *ὀρχεῖσθαι* ist aber die *φορὰ* der Füfse verstanden, wie der Gegensatz *οὐκ ἔστι στάσιμον* zeigt; und weil damit immer auch *φορὰ* des übrigen Leibes, insbesondere auch der Hände und Arme und des Kopfes verbunden war, auch diese *φορὰ*.

Dafs die Aufzählung bei Pollux IV 53 *τραγῳδία, πάροδος, στάσιμον, ἑμμέλεια, κομματικόν, ἔξοδος* unter *στάσιμον* nicht alle Vorträge des eingezogenen Chors in der Orchestra, sondern eine besondere Art neben *ἑμμέλεια*, also das *στάσιμον* im speziellen Sinn versteht, bemerkt Ascherson S. 441 mit Recht.

Tzetzes a. a. O. wiederholt dieses nur.

Der Ansicht Aschersons aber, dafs die übrigen Stellen alle die allgemeine Bedeutung zulassen, kann ich mich nicht anschliesen. Zunächst nicht in Bezug auf das Schol. Eurip. Phön. 205—215, Ddf. III 93, 5: *τοῦτο τὸ μέλος στάσιμον καλεῖται· ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέλος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἀνήκον ἀκίνητος μένων, στάσιμον λέγεται τὸ ᾄσμα. πάροδος δέ ἐστιν ὥδῃ χοροῦ βαδίζοντος ἄδομένη ἔμα τῇ ἐξόδῳ.\*)* Die analogen Worte Etym. Magn. 735, 2 [Sylburg col. 657]: *Στάσιμον τὸ μέλος τοῦ χοροῦ· ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον διατίθῃται τι μένων ἀκίνητος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν, ἢ εἰκότως στάσιμον λέγεται.*

\*) Scil. aus dem Scenengebäude; vgl. Geppert 'Altgriech. Bühne' S. 164; Schol. z. Aristoph. Fröschchen 269 (ed. Duebner): *χορῶν ἀμοιβαία εἰσιόντων τῶν ὑποκριτῶν.* So ist indes das Schol. Aristoph. Wesp. 580 [Bekk. 582] nicht zu verstehen: *ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι ἀτλήτην, ὥστε ἀβλόντα προπέμπειν.* Der Zusammenhang bei Aristophanes zeigt hier nämlich, dafs von Auszügen nach geschehenen Aufführungen die Rede ist, also von Auszügen nicht aus dem Gebäude zur Aufführung, sondern aus der Thymele zurück ins Gebäude.

Hier ist zunächst das *διατίθηται τι πρὸς τὴν ὑπόθεσιν* nicht vom *διατίθεσθαι σχήματα*, vom körperlichen Ordnen orchestischer Figuren zu verstehen. Denn es soll dadurch das *μέλος τοῦ χοροῦ* erklärt werden; es korrespondiert mit dem *λέγει τι μέλος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἀνήκον*. Die Erklärung des *στάσιμον* aber liegt dann in den Worten *ἀκίνητος μένων*. Es ist also zu übertragen: wenn der Chor etwas auf die als Grundlage dienende Handlung Bezügliches in geordneter Weise jedes an seinen Platz stellend vorträgt. Vgl. Sommerbrodt 'Scaenic.' p. 212. Ob einige Teile des *μέλος στάσιμον* von einigen, andere von andern Choreuten oder alle von denselben gesungen wurden und ob alle Choreuten an dem Singen beteiligt waren, ist nicht aus den Worten zu ersehen. Denn *χορός* bezeichnet nicht immer den ganzen Chor, sondern auch Teile desselben, die ihn vertreten, in denen er thätig auftritt.

Die Worte *ἀκίνητος μένων* und *μένων ἀκίνητος* sind so zu verstehen, daß der Chor schon vor dem *στάσιμον μέλος* ein *ἀκίνητος* sei und es beim *στάσιμον* dann bleibe. Kühner 'A. Gr.' II 38, § 355 c. Es stimmt mit den sonst in den Erklärungen gebrauchten Formen von *ἵστημι* überein. Der Chor ist in der Parodos, einerlei ob mit oder ohne Vortrag, hereingekommen und hat sich hingestellt. In dieser Stellung bleibt er unbewegt, ruhig. Das negative *ἀκίνητος* ist ein positives *ἥρεμος*. Indem die *κίνησις*, die *φορά* geleugnet wird, wird eine *ἡρεμία* behauptet. Die Sänger des Stasimons hatten ausschliesslich den Gesang zur Aufgabe, und Tanz fiel für sie völlig fort. Eben deshalb konnten sie desto vorzüglicher singen, weil ihre Gedanken nicht durch mehrere Aufgaben geteilt waren und ihre Aufmerksamkeit sich ganz auf die eine des Gesangs konzentrieren konnte.

Ebenso führt der Zusammenhang der auf einander folgenden Erklärungen in Cramer. Anecd. Paris. I p. 19. 20 auf ein solches Verständnis von *στάσιμον*, wonach dieses von Stehenden gesungen ward. Es heisst dort: *Τῆς τραγικῆς ποιήσεως εἶδη εἰσὶ δέκα· πρόλογος, ἄγγελος, ἐξάγγελος, πάροδος, ἐπιπάροδος, στάσιμος, ὑπερμακτικός* (leg. *ὑπορχηματικός*), *ἀμοιβαῖος, σκηνικός*. Dann wird erst *πρόλογος* und *ἄγγελος* erklärt, worauf es weiter heisst: *πάροδος δὲ ἐστὶν ὥδῃ χοροῦ γινομένη ἅμα τῇ εἰσόδῳ* (folgen einige Beispiele). *ἐπιπάροδος δὲ ἐστὶν, ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνεῖται τοῦ προτέρου παρελθόντος· στάσιμος δὲ, ὅταν χρὴ λέγειν στάσιμον, ὥς ἐν τῷ Ἰσπολύτῳ Εὐρύπιδης „ὠκεανὸς τις ὕδωρ πέτρα λέγεται“. ὑπόρχημα δ' ἐν εἴῃ μᾶλλον τῶν σατύρων· ἐπεὶ οἱ γὰρ ᾄδοντες ἅμα καὶ ὀρχοῦνται*. Nach dem Zusammenhange mit den gleich auf *στάσιμος* folgenden Worten *ὑπορχηματικός, ἀμοιβαῖος, σκηνικός* und der Erklärung des letzteren nachher p. 20 *σκηνικός δὲ ἐστὶν, ὅτι τῶν ὑποκριτῶν εἰς ὥδῃν φέρεται* muß man zu *στάσιμος* wohl nicht *χορός*, sondern das in *λέγειν στάσιμον* liegende *λόγος* ergänzen. Ein *στάσιμον* ist ein *στάσιμος λόγος*, wenn man stehend vortragen, d. i. hier singen muß. Nachher heisst es *ὑπόρχημα* und *ἀμοιβαῖον*, aber *σκηνικός* ist wie *στάσιμος* beibehalten, hier also auf das *λέγειν* das Hauptgewicht gelegt. Dieser sonst nicht gebräuchliche maskulinische Terminus wird also davon abgeleitet, daß ein *λέγειν στάσιμον* stattfindet; das charakteristische

Merkmal ist also, daß die Sänger stehen. Denn daß dies die Meinung ist, beweist das gleich Folgende. Es sind die beiden Arten der Chorthätigkeit *στάσιμος* und *ὑπορχηματικός* erklärt; und von dem letzteren ist gesagt, daß der hyporchematische Vortrag mehr den *σάνυροι* eigne, weil diese beim Singen zugleich auch tanzen. Daraus ergibt sich gegensätzlich, daß beim *στάσιμος* die Sänger nicht *ὀρχοῦνται*, folglich stehen. Ganz fehlt der hyporchematische *λόγος* übrigens nach dieser Erklärung nicht der Tragödie, wie es denn ja eben nur *μᾶλλον* heisst und derselbe unter den *δέκα μέρη τῆς τραγικῆς ποιήσεως* aufgezählt wird.

Westphal, Proleg. z. Aesch. X, tadelt diese Aufführung des *ὑπόρχημα* als eines *μέρος τραγωδίας*. Davon bleibt die Stelle bei Tzetzes, Cram. Anecd. Oxon. 3, S. 346, 15 ff., unberührt, wo aber doch die obigen Angaben sich wiederholt finden, *ἅμα εἰσόδω, χοροῦ ἔλευσις ἄλλου, στάς ἐμπαράδῃ, ὥδῃν ὀρχησμοῦ μετὰ*. Diese Stelle lautet:

πάροδος ὥδῃ χοροῦ ἅμα εἰσόδω·  
ὥσπερ τὸ „σίγα λευκὸν εἶδος ἀρβύλης“.  
ἐπιπάροδος χοροῦ ἔλευσις ἄλλου,  
μετ' ἐξέλευσιν τοῦ χοροῦ τοῦ πρὶν λέγω.  
ὅταν χορὸς στάς δ' ἐμπαράδῃ τι μέλος,  
ὥς „Ὁκεανοῦ τις ὕδωρ λέγεται στάζειν“,  
στάσιμον μέρος εἴληγε κλήσιν φέρειν.  
ἐμμέλειαν δ' οὗτος ὑπόρχησιν λέγει,  
ὥδῃν χοροῦ τελοῦσαν ὀρχησμοῦ μετὰ.

Das *στάς* kann hier nicht bloß allgemein = in der Orchestra bleibend bedeuten, einerlei ob stehend oder tanzend; denn es wird von dem *μέλος*, welches der Chor *στάς ἐμπαράδει*, sofort in der *ἐμμέλεια* ein *μέρος* als solches unterschieden, worin die *ὥδῃ ὀρχησμοῦ μετὰ* vorgetragen wird. Das *στάς* und *ὀρχησμός* schliessen sich also aus.

Da nun aber dies p. 346, 30 auf Euklides zurückgeführt wird, *τράγωδίας μέρη μὲν Εὐκλείδης τάδε*, so ist das *στάς* S. 344, 26 ff. ebenso zu erklären, obwohl hier der Gegensatz dazu, der Gesang mit Tanz, nicht angeführt wird, sondern *ἐμμέλεια*, aber mit ausdrücklicher Leugnung der Übereinstimmung mit Euklides hierin, einfach *ὥδῃς τι μέλος* heisst. Dort werden nämlich mit *πάλιν ὁ Εὐκλείδης δὲ φησιν ὡδὲ πως* die Worte eingeführt: *ὅταν χορὸς στάς τι κατάρχεται λέγειν, | ὥς δράματι μὲν νιοῦ Θησέως γράφει· | „Ὁκεανοῦ τις ὕδωρ στάζουσα πέτρα“ | καὶ ταῦτα πολλοῖς ἐντελοῦσι τοῖς λόγοις. | τὴν ἐμμέλειαν τοιγαροῦν μοι λεκτέον· | ἥδη προκοπτούσης δὲ τῆς τραγωδίας, | τὴν ἐμμέλειαν ᾗδον ὥδῃς τι μέλος*, und dann heisst es sofort: *τὴν ἣν ὁ Εὐκλείδης μὲν οὐδαμῶς γράφει*.

Und so mag man auch S. 348, 21 ff. heranziehen, wo *συνορχηματικόν* den Gegensatz zu *στάσιμον* bildet: *τὴν τοῦ χοροῦ δὲ τετραγῇ τετμημένην· | εἴστε πάροdon, ἐπιπάροdon ἅμα, | στάσιμον γὰρ συνορχηματικόν τε, | ἅπερ φέρει σύμπαντα*. Dies wird dem Tzetzes als Einleitung zugeschrieben; vgl.

p. 347, 28: der dies alles besser geordnet und genauer als Euklides und Krates mittheile, die verwirrt geschrieben (s. ebenda vorher).

Ich betrachte nun noch eingehender die Definition in Aristot. Poetik 12. Dieselbe lautet: χορικὸν δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὄλον χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαύστου καὶ τροχαίου B. 1452 b. Die Lesart ὄλον hatte auch Tzetzes Anecd. Oxon. III 344, 11, wo K. O. Müller, Rhein. Mus. 1837, 5. Jahrg. S. 361, das ἄλλον als aus ὄλον entstanden erklärt.

In den Definitionen dieses 12. Kapitels ist viererlei definiert: πρόλογος, ἐπεισὸδιον, ἔξοδος, χορικόν und an das letzte angehängt κομμός. Bei den drei ersten ist jedesmal die Definition mit den Worten ὄλον μέρος τραγωδίας gegeben. Das χορικόν ist aber nicht definiert, sondern statt dessen sind seine Arten definiert. Man kann also nicht den Schluss machen, daß die Analogie des dreimaligen ὄλον bei μέρος auch zu λέξις, als dem Prädikat der Definition von πάροδος, ein ὄλη verlange. Denn λέξις steht nicht mit jenem dreimaligen μέρος koordiniert. Auch müßte man außerdem dann noch zu μέλος wieder ein ὄλον hinzu konjizieren, wovon die Überlieferung keine Spur erhalten hat. Ich kann mich daher Westphals Vermutung, Proleg. Aesch. S. 66, nicht anschließen und muß suchen, die Überlieferung zu erklären.

Während also die πάροδος eine λέξις, Wortzusammensetzung, ὄλον χοροῦ ist, ist das στάσιμον ein μέλος, Lied, χοροῦ.

Erwägen wir zuerst die Genitive.

Die Parodos also ist Ganzchordiktion, d. h. alle Choreuten nahmen in ihr an der Diktion teil; ob gleichzeitig oder nach einander, ist nicht gesagt. Es scheint dies also beides möglich gewesen und für den Begriff nicht wesentlich zu sein. \*) Das Stasimon aber ist ein Chorlied. Wie nun in den Personenbezeichnungen der Dramen oft bloß ΧΟΡΟΣ steht, wo ein Teil des Chors vortragend gedacht ist, oft aber auch, wo der ganze Chor damit gemeint ist, so ist das bloße χοροῦ hier in seiner gegensätzlichen Stellung zu dem ὄλον χοροῦ offenbar eine absichtlich unbestimmte Ausdrucksweise, nach der beides möglich bleibt, daß ein Stasimon vom Ganzchor und von einem Teil, daß eines von jenem und wieder eines von diesem gesungen wurde. Deswegen genügt es auch nicht, bei der πάροδος bloß von λέξις ὄλον χοροῦ zu sprechen, sondern es mußte πρώτη hinzugesetzt werden, weil es auch ein στάσιμον gab, welches λέξις ὄλον χοροῦ war, indem nämlich μέλος eine Art der λέξις, das Stasimon also auch λέξις ist; wovon gleich näher.

Diesem bloßen allgemeinen χοροῦ begegnen wir auch gleich wieder in der Definition: κομμός δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. So ohne Komma nach Susemihl interpungiert, giebt diese Stelle den Gedanken, daß der Kommos dem Chor und der Skene gemeinsam ist. Dies ist auch richtig,

\*) Oed. Col. 668 ff. der Chor, erst auf der Bühne, zieht dann auf die Thymele, mit erster Parodos dort. Vgl. παράβασις, πάροδος Prolegg. Com. Aristoph. Dübner XX 60.



denn der Unterschied desselben von der Parodos und dem Stasimon besteht eben in der Gemeinsamkeit der Handlung in Orchestra und Skene, und so muß das *κοινός* sich sowohl auf *χοροῦ*, als auf *ἀπὸ σκηνῆς* beziehen, und darf kein Komma stehen. Man kann also nicht *θρήνος κοινός χοροῦ* gleich *θρήνος ὅλου χοροῦ* erklären. Wir haben somit auch hier wieder das allgemeine *χοροῦ*; und es ist auch für den Kommos unbestimmt gelassen, ob sich bloß der Ganzchor beteilige oder sowohl der Ganzchor als ein Teil des Chors oder bloß ein Teil des Chors. Alles drei kann bei verschiedenen Kommoi vorkommen, in demselben aber nicht. Wie bei der Beteiligung aller Choreuten in der Parodos die Gleichzeitigkeit oder das Nacheinander offen gelassen ist, so ist dies auch im Stasimon und im Kommos bei der Beteiligung sowohl aller als einiger der Fall.

Aber immer ist das Stasimon ein *μέλος* und daher weniger mannigfaltig als die Parodos, welche *λέξις* ist. Zum Verständnis hiervon ist auf Kap. VI der Poetik zurückzugreifen.

Nach Kap. VI § 4 ist *λέξις αὐτὴ ἢ τῶν μέτρων σύνθεσις*. Man braucht hier nicht *ὀνομάτων ἐμμέτρων* u. dgl. zu konjizieren, denn *μέτρων* kann dies schon bedeuten und hat nicht bloß den Sinn von Versmaßen, sondern eben auch den von gemessenen Wortkompositionen. Vgl. Plato im *Lysis* cap. II zu Anfang *Ὁ Ἰππόθαλης, οὐ τι τῶν μέτρων δέομαι ἀκοῦσαι οὐδὲ μέλος εἶ τι πεποίηκας εἰς τὸν νεανίαν*. Natürlich hat Hippothales nicht Versmaße, sondern in Worten bestehende Verse gedichtet, und es handelt sich nicht darum, jene, sondern darum, diese zu hören. Vgl. nachher daselbst *καὶ οὗτος λέγων τε καὶ ᾄδων ἀναγκάζει καὶ ἡμᾶς ἀκοῦσθαι* und *τὰ λεχθέντα καὶ ᾄσθέντα* und *λόγοις τε καὶ ᾠδαῖς*. Nun giebt es allerdings auch eine prosaische *λέξις*, und diese wird mit der emmetrischen zusammen unter dem Ausdruck *τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν* § 18 ebenda befaßt; und indem dafür mit *ὥσπερ πρότερον εἴρηται* auf § 4 zurückgewiesen wird, scheint sich der Schlufs darzubieten, daß dort etwas wie *ὀνομάτων* gestanden habe. Allein diese Zurückbeziehung wird durch eine solche Konjektur nicht genau, nicht richtig, wenn man außer *ὀνομάτων* noch *ἐμμέτρων* konjiziert; man muß zu dem Ende *ὀνομάτων* statt *μέτρων* konjizieren. Doch auch dann bleibt die Rückbeziehung ungenau, denn nicht von einer *ἐρμηνεία διὰ τ. ὀν.*, sondern von einer *σύνθεσις τῶν ὀν.* wäre dann in § 4 die Rede. Und so ist man doch jedenfalls genötigt, eine ungenaue Angabe in dem *ὥσπερ πρότερον εἴρηται* zu finden. Dann aber ist man auch nicht dadurch gezwungen, gerade so weit eine Genauigkeit anzunehmen, daß man *ὀνομάτων* konjizieren müsse, sondern kann auch eine größere Ungenauigkeit zulassen. Für die Abhandlung nun hier aber kommt die prosaische *ὀνομασία* nicht in Betracht, weil in der Tragödie nur metrische *ὀνομασία* vorkommt; vgl. in der Definition der Tragödie, daß diese eine *μίμησις ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις* sei, und die folgende Erklärung dort *λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους*. Wenn nun gleich hierauf *λέξις* und *μελοποιία* erklärt

werden, so liegt es nahe, bei jener die hier nutzlose Berücksichtigung des prosaischen λόγος ganz aus dem Spiel zu lassen und sie nur als das Sagen des metrischen λόγος zu erklären, wie μελοποιία die Verfertigung des μέλος ist. Nachher aber, ziemlich lange nachher in § 18, ist es eher gegeben, die Erklärung auf das genus mit *differentia specifica* zurückzuführen und so von ἐρμηνεία διὰ τῆς ὀνομασίας und den beiden εἶδη, dem metrischen und prosaischen, zu sprechen. Und da dieses denn in der Sache mit dem § 4 nur von dem einen εἶδος Gesagten übereinstimmt, so kann wohl mit ὥσπερ πρότερον εἴρηται darauf zurückgewiesen werden.

Nun verhalten sich aber μέτρον und μέλος in der Tragödie so, daß unter jenem das bloße μέτρον katexochen verstanden wird, im μέλος aber immer auch μέτρον enthalten ist. Und so ist in ihr im μέλος immer auch λέξις mit enthalten. Vgl. Susemihl, Rhein. Mus. N. F. Bd. XIX S. 198, XXVIII S. 331; Myriantheus 'Die Marschlieder' S. 139 Anm.

Wenn es daher bei Aristoteles Poetik c. XII heisst, die Parodos sei λέξις, das Stasimon aber μέλος, so bleiben für die Parodos die 3 Möglichkeiten offen, daß in ihr nur μέτρον vorkommt oder nur μέλος oder sowohl bloßes μέτρον als μέλος.

Nun ist aber noch der Zusatz gemacht: τὸ ἄνευ ἀναπαύστου καὶ τροχαίου, d. i. das ohne Anapäst und Trochäus = ohne anapästisches und trochäisches System. Vgl. Myriantheus 'Die Marschlieder' S. 113; K. O. Müller, Rhein. Mus. 1835 S. 363. So wird ἀνάπαιστος gebraucht z. B. im Schol. zu Aristoph. Wolken 510 B.: εἶδη δὲ παραβάσεων ἑπτὰ· ἀπλὰ μὲν τρία, κατὰ δὲ σχέσιν τέσσαρα. τὰ μὲν οὖν ἀπλὰ ἔστι ταῦτα· κομμάτιον· παράβασις ὁμωνύμως, ἣ καὶ ἀνάπαιστος καλεῖται, ἐπεὶ πολλάνκις ἐν ταύτῃ τῇ ἀναπαύστῳ χρῆται.

In diesem beschränkenden Zusatz nun liegt, daß es auch ein μέλος χοροῦ mit Anapäst und Trochäus giebt. Da es nun außer Stasimon nur noch die Parodos als Art des χορικοῦ nach cap. XII giebt, so ist durch jenen Umstand angedeutet, daß es eine Parodos geben kann, die μέλος nebst Anapäst oder Trochäus ist, wenn auch nicht nur eine solche geben kann.

Ferner liegt darin, daß, wenn Anapäst oder Trochäus mit dem Lied, μέλος, welches στάσιμον ist, noch verbunden würden, dieses kein Stasimon mehr wäre, daß es kein Stasimon giebt, worin solche wären. Insofern nun nach der ganzen früheren Erörterung das Stasimon im Stehen gesungen wird, führt dieses darauf, daß Anapäst und Trochäus nicht im Stehen, sondern im Schreiten gesungen werden.

Und diese negative Bestimmung, daß das στάσιμον ein μέλος ohne Anapäst und Trochäus ist, ist um so mehr nötig, als es in der unmittelbaren Nähe von Stasimen manchmal geschrittenen Anapäst oder Trochäus giebt. Vgl. Leopold Schmidt, Neue Jahrb. f. Phil. 75, S. 723.

Aber es folgt nicht daraus, daß überall, wo an Anapäste ein Chorlied sich unmittelbar anschließt, beides in Parodos und Stasimon zu trennen sei; vielmehr bleibt auch die Möglichkeit offen, daß ein im Tanzen vor-

getragenes Chorlied zusammen mit ausserdem hinzukommenden Anapäst<sup>en</sup> die Parodos bildet.

Das aber ist fürs Stasimon nicht ausgeschlossen, dafs, während einige Choreuten stehend sangen, andere während dieses Gesangs jener tanzten, sei es nun, dafs abwechselnd alle standen und tanzten, oder dafs immer dieselben sangen und tanzten. Und dies werden wir dann anzunehmen haben, wenn die *παράλλαξις* des Metrums von der Beschaffenheit sind, dafs sie nur durch *ὀρχήσεις* künstlerisch begreifbar werden. Im andern Falle mag ein Stasimon von allen gesungen sein, ohne dafs irgend welche auch schritten.

Ferner ist in der Stelle aus der Poetik cap. 12 zu beachten, dafs zu dem Wort *μέλος* keine Bestimmung hinzugefügt ist, der zufolge ein Stasimon auf eine *πρώτη λέξις* einer Parodos folgen müßte. Darnach bleibt es möglich, dafs der erste Vortrag des Chors in einer Tragödie ein Stasimon ist und in einer solchen dann nur eine stumme Parodos, ein Einzug ohne Worte stattfindet. Dabei kommt aber ein etwaiger Chorvortrag auf der Bühne, wie der Jägerchor im Hippolyt, nicht in Betracht, weil unter der Parodos eine *λέξις* beim Einzug in die Orchestra verstanden wird. Jener Chor gehört vielmehr zum Prologos.

Auch braucht nach Aristoteles' Poetik dem ersten Stasimon kein Epeisodion vorherzugehen. Vielmehr muß dem ersten Epeisodion nach der Definition desselben = *μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὄλων χορικῶν μελῶν* entweder ein Stasimon oder eine Parodos, die *μέλος* ist, voraufgehen. Streng genommen dürfte hiernach, wenn eine Parodos nur *μέτρον* ist, dann alles zwischen ihr und dem folgenden ersten Stasimon kein Epeisodion sein, oder eine Parodos nicht blofs *μέτρον* sein können, sondern immer *μέτρον* und *μέλος* oder blofs *μέλος* sein müssen. Da man beides nicht statuieren wird, so muß man eine Ungenauigkeit in der Definition des Epeisodions annehmen.

Ist der erste Chorvortrag in der Orchestra ein Stasimon, so muß natürlich vorher ein Einzug des Chors in dieselbe stattfinden; dieser Einzug kann aber dann nur ein stummer sein. Vgl. Geppert 'Die altgr. Bühne' S. 221. 222, welcher meint, dafs dann ein Embaterion stattfand, z. B. im Hippolyt. — Eine kleine Anmerkung über die griechische Musik möchte ich hier einschalten. Ihre Tonleitern bestehen aus stehenden und bewegten Tönen. Ohne Vorzeichen können wir sie A H e a h e<sup>1</sup> a<sup>1</sup> (beziehungsweise im *συνημμένων* Systeme a d<sup>1</sup>) und c d f g c<sup>1</sup> d<sup>1</sup> f<sup>1</sup> g<sup>1</sup> (beziehungsweise im *συνημμένων* Systeme b c<sup>1</sup>) bezeichnen (etwa eine kleine Terz tiefer zu denken). Geteilt sind diese Systeme in Tetrachorde. Die je 2 äusseren Töne stehen, die je 2 mittleren sind herabstimmbar. Was wir aber unten und oben nennen, ist dem Griechen oben und unten, auch aus technischen Gründen (Steinitzer S. 18), und so lag seine Melodie im Bass, wenn Begleitung durch Tenor in Oktave, Sekunde, Sexte u. s. w. stattfand. Durch Terzenbau gebildete Akkorde gab es nicht, also auch nicht Dur und Moll, Ausfüllung der Leere in dem Prim-Quintenraum durch grofse und kleine, kleine und grofse Terz, so dafs die eine Terz die andere durch sich zu dem Dreiklang ergänzte.

Das tonale Wohlgefallen beruhte bei den Griechen blofs auf den stehenden Tönen. Ihre Musik war mehr eine poetisch-musikalische (Max Steinitzer 'Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen'. München, Riedel, 1885). Sie teilten nur in Tetrachorde ein, worin, nämlich in der Anordnung jenes Systems A bis a', von je 2 stehenden Tönen je 2 bewegte eingeschlossen waren. Dies ergiebt für Gefühl und Vorstellung den Gegensatz der festen einfachen Regel und des von ihr eingeschlossenen Wechsels. Der Wechsel besteht in einem Abweichen von der höchsten Stimmung der bewegbaren Töne, als deren Natur, zu frei gewählten tieferen Stimmungen. Dadurch entsteht gröfsere Dichtigkeit der Töne nach dem Bass zu, ergänzt durch entsprechende gröfsere Weite nach oben, dem Tenor, zu. Darin nun fanden die Griechen den Ausdruck für die von der Natur mehr oder minder abweichende Leidenschaft und die inneren wie äufseren Kämpfe, die von der festen Regel stets umschlossen blieben. Und so müssen wir uns die Komposition, besonders Melopöie, derselben denken. Für die melodischen Intervalle hatten sie ein bis aufs feinste ausgebildetes Gehör, welches bis dahin ging, ein Dichtes von 2 Vierteltönen einem Weiten von einem Doppelton entgegenzustellen. Noch Vitruv in seinen Regeln für die *echea* giebt auch für dieses enharmonische Anweisungen. Die Tonfiguren weilten in einem Tetrachord, stiegen, sanken von einem des andern u. s. w. So drückte die namentlich tragische Musik alle Stürme der Herzens und Geschicks durch den Wechsel der bewegten Töne zwischen den unerschütterlichen Grenzen der festen, stehenden, als den ewigen Satzungen des Menschen und der Welt, des Alls, aus. Es ist darin etwas Analoges zur poetisch-musikalischen Wagnerschen Musik, obwohl aller Terzenbau, alle daraus entwickelte Fülle der Harmonie, des Zusammenklangs, fehlt; selbst Leitmotive sind dabei denkbar. Aber nur in leeren Quartan, Quinten, Oktaven fand eine Harmonie, eine Art von Akkord, von Vokal- und Instrumentaltönen statt, und Sekunden, Sexten des Instruments waren nicht immer diatonisch; mehrstimmigen Gesang gab es gar nicht. Unsere Auflösungen von dissonierenden Septimen u. s. w. in Konsonanzen gab es nicht. Eine thematische Tonsetzung, eine eigentliche Komposition im Sinne unserer Klassiker Haydn u. s. w. war unmöglich. Das rein tonale Wohlgefallen am Musikalischen war geringer; man dachte mehr den Ton nicht für sich, sondern in Beziehung zu andern, zu Gefühlen, Geschicken, wie er ihnen analoge Verhältnisse zeigte, also eben ausdrucksvoll sein konnte, poetisch ward. Man konnte auch die festen Töne in die Mitte nehmen, indem man zum niedrigsten Ton der Leiter einen bewegten in irgend einer seiner Herabstimmungen nahm; dann kehrte sich das Ausdrückende um und die *ταραχή* herrschte vor.

Gewöhnlich aber ist der erste Vortrag eine Parodos. Daher Tzetzes, Cramer. Anecd. Oxon. III p. 344, 20, mit Recht sagt: *μετ' εἰσόδου μὲν ἔσχε τὴν τάξιν φέρειν, ὅταν τὸ πρῶτον ἐπεισόδιον μὲν γίνεται*, indem damit nicht ganz ausgeschlossen ist, daß es auch weniger gewöhnliche Stellungen ausserhalb der *τάξις* giebt.

Auch der Fall ist nicht ausgeschlossen, daß sich ein Stasimon un-

mittelbar an eine mit λέξις verbundene Parodos anschließt und dann erst das erste Epeisodion folgt. Vgl. Leopold Schmidt a. a. O. S. 723. So ist es im Agamemnon 103; vgl. Schol. Arist. Ran. 1281.

Niemals aber kann eine Parodos zugleich ein Stasimon sein. Denn in ihr beteiligen sich alle Choreuten am Vortrag, es müßten also auch alle in ihr stehen, wenn sie zugleich ein Stehlied sein sollte. Eine Parodos aber, ein Lied beim Einzug, ist nicht ohne Tanz denkbar. Der Gegensatz der Namen, die mit Stehen und Weg in Beziehung stehen, deutet auch schon darauf hin. Vgl. Leop. Schmidt 'De par. not.' p. 18. 19.

Eine Unvollständigkeit der Einteilung zeigt sich auch noch insofern, als im Verlaufe des Stücks noch ferner Ganzchorvorträge mit Tanz nach der Parodos vorkommen können. Dahin sind die in der Poetik des Aristoteles c. 12 übergangene ἐπιπάρδος sowie derartige κομμοί zu rechnen.

Sehr wichtig ist nun für das tragische Stasimon der Umstand, daß sie alle antistrophisch sind. Vgl. G. Hermann 'De usu antistroph. in Graec. tragoed.' p. VI: *stasima antistrophicis scripta sunt omnia*, und p. V zu Aristot. Problem. XIX, 30. 48: *Quodsi summam eorum, quae hic adnotavit, comprehendimus, hanc eius sententiam esse patet, quae actuosiora sint, carere antistrophis, quae autem tranquilliora et magis composita, habere antistrophas.*

Hiermit ist zu verbinden, was in den Scholien des Triclin zu Eurip. Hecuba 647, Ddf. I 211 steht: *ιστέον δὲ ὅτι τὴν μὲν στροφὴν κινούμενοι πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ χορεύται ἦδον, τὴν δὲ ἀντιστροφὴν πρὸς τὰ ἀριστερά, τὴν δὲ ἐπὶ ὁδὸν ἰσάμενοι ἦδον.* Übereinstimmend in den Scholien zu Sophokles, Oxonii 1852, Volum. II ed. Dindorf p. 384, in den Lectiones Edit. Turnebi in Schol. Dem. Triclin. Über den Wert der Triclin-Scholien siehe auch Christ 'Die metr. Überlieferung der Pindar. Oden' S. 6 Anm., S. 13. 17. 18.

In diesen Worten liegt, daß bei der Kompositionsform in Strophe und Antistrophe die Sänger tanzten. Dies vereinigt sich mit dem über das Stasimon bisher Entwickelten durch die Annahme, daß ein Teil der Choreuten stets stand und sang, der übrige Teil aber tanzte und jedesmal der oder die Sänger den Teil des Gesanges, welchen eben er oder sie mit Tanz begleiteten, auch sangen, aber nicht mehr als diesen jedesmaligen Teil. \*) Die während des ganzen Stasimons Stehenden waren die Hauptsänger, welche eben das *στάσιμον μέλος* vortrugen und die Seite des Gesanges in diesem *χορικόν* eigentlich vertraten; es waren daher die besten Sänger. Die übrigen Choreuten aber waren die Tänzer: nur, weil es natürlich war, das, was man tanzte, auch selbst zu singen und nicht bloß Gebärde zu machen, sondern auch Ton, Wort dazu vernehmen zu lassen, und weil dadurch der Ton in wünschenswerter Weise für die Vernehmbarkeit verstärkt ward, ohne doch durch Beteiligung zu vieler Sänger verworren zu werden, nahmen

---

\*) Vgl. das allgemein Lautende in Isidor. Orig. XVIII, XLIV: *Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus alii gestus edebant.* Danach ist doch das meiste, wenn auch nicht alles Chorische in Tragödien so behandelt worden; das meiste aber sind Stasima.

dieselben auch am Gesange in der Art teil, daß der oder die jedesmaligen Tänzer mit einfielen, wenn an sie die Reihe kam.\*) Weil aber für den Gesang dies etwas Untergeordnetes war, hieß das Melos doch ein *στάσιμον*. Das Scholion zu Hecub. 647 will aber angeben, welche Bewegungsart beim Tanzen der Strophe, Antistrophe, Epode stattfand, und der Nachdruck liegt auf den Partizipien, indem der Begriff des Verbum finitum generisch vorausgesetzt und näher bestimmt wird. Die Choreuten, heißt es, sangen in der Strophe und Antistrophe *κινούμενοι*, sich bewegend, und in der Epode *ιστάμενοι*, sich stellend, die Bewegung beendigend. Die Bewegung wurde zwar für jeden Choreuten der Strophe vorläufig auch beendigt, weil dann die Antistrophe folgte, aber das war nur eine Unterbrechung; eine volle Beendigung fand erst mit der Epode statt, wenn nun ein Epeisodion folgte.\*\*)

Man möchte nun aber fragen, ob *κινούμενοι* und *ιστάμενοι* nicht plusquamperfektisch verstanden werden könnten. Das letztere Partizip hat diese Bedeutung beim Imperfekt im Stellen wie Iliad. III 129 *ισταμένη προσέφη*, namentlich wenn man Stellen vergleicht wie Iliad. XXIV 169 *σῆ ἦδὲ προσήυδα*, Odys. X 455: *στάσα προσήυδα*; denn dies bedeutet nicht = sprach hintretend d. i. im Hintreten, sondern = sprach hinzutretend, nach dem Hintreten. Ebenso Iliad. VII 310 *ἦγον ἀελπίεοντες* sie führten den Hektor zur Stadt, nachdem sie die Hoffnung nicht mehr gehabt hatten, daß er wohlbehalten sei, wie sie jetzt sahen, daß er es sei, dem wilden Kriegsmut des Ajax entflohen. Hier ist nicht daran zu denken, daß sie, die ihn eben führten und also gerettet sahen, eben während des Führens nicht hofften, daß er wohlbehalten sei. Vgl. übrigens Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 117; 163, 5. 6. Ebenso Odys. XIII 133. 134 *οἱ δ' εὐδοντ' ἐν νηὶ θοῇ ἐπὶ πόντον ἄγοντες* *κάτθεσαν* ist *ἄγοντες* klar ein plusquamperfektisches Partizip.

Die Möglichkeit dieses Verständnisses beweisen noch folgende Stellen.

Villoison 'Anecd. Gr.' II p. 178: *οἱ μὲν γὰρ χορευταὶ αὐτῶν (τῶν Ἀθηναίων) ἐν τετραγώνῳ σχήματι ἰστάμενοι τὰ τῶν τραγικῶν ἐπεδείκνυντο*. Tzetzes Lykophr. ed. Müller I p. 254: *Τραγικῶν δὲ καὶ Σατυρικῶν καὶ Κωμικῶν ποιητῶν κοινὸν μὲν τὸ τετραγώνως ἔχειν ἰστάμενον τὸν χορόν*, p. 256: *Ἡ δὲ*

\*) Daß immer ein Teil der Zuhörer die strophischen und ebenso die antistrophischen Tänzer von hinten sah, ist kein Gegengrund gegen diese Auffassung. Wieseler 'Thymele' S. 54.

\*\*) So verstehe ich auch die Worte Cramer 'Anecd. Paris.' I p. 9: *εἰσελθὼν οὖν καὶ παραβὰν εἰς τὴν ὀρχήστραν πρὸς τοὺς ὀποικιτάς τὸν λόγον ποιοῦμενος, τὸ πρόσσωπον βλέπων εἶχε πρὸς τὴν σκηνήν· ἐξελθόντων δὲ τῶν ὀποικιτῶν, πρὸς τὸ τοῦ δήμου μέρος ἐστρέφετο, ἢ τὸ δεξιόν, ἢ τὸ ἀριστερόν· καὶ πάλιν ἀντεστρέφετο πρὸς τὸ ἕτερον καὶ ἔλεγέ τι ἐκατέρωσι τοῖς μέρεσι· εἴτα ἐξήρχετο καὶ τέλος τὸ δῶμα ἐλάμβανεν*. Aus den Imperfekten kann man nicht ein mehrmaliges *στρέφεσθαι* und *ἀντεστρέφεσθαι* schließen, da sie überhaupt bezeichnen, was in jener Zeit in dem Drama zu geschehen pflegte. Aber man wird nicht meinen, daß nur eine Strophe und eine Antistrophe darin vorkäme, und daß *λόγον* und *ἔλεγέ* nur ein Sprechen bezeichne. Die Meinung ist, daß der Chor, von rechts oder links hereinziehend, sich, sei es in seiner Ganzheit, sei es in Teilen verschiedener Größe, bald nach links, bald nach rechts bewegte, solange das Lied dauerte und bis zu seiner *ἐξόδος*.

τραγῳδία ἀπὸ τοῦ . . . ἢ ὅτι τετραγώνως ἔσταντο, τετραγῳδία καὶ τραγῳδία. Βλος Ἀριστοφ. vor DdFs Ausgabe p. XXVIII a [= Bekker I S. XII περὶ κωμῳδίας cap. 8]: Ὁ κωμικὸς χορὸς . . . εἰσῆει . . . ἐν τετραγώνῳ σχήματι. Mag in der ersten Stelle des Tzetzes Τραγικο-Σατυρικῶν gemeint sein, so gilt dieselbe doch auch von den Tragödien, wie denn p. 254. 255 sogleich der τραγῳδία und den Σάτυροι gleicherweise α' Choreuten zuerteilt werden (wohl = 12 mit Zuzählung des Koryphäus). Es kann nicht die Meinung in Vill. Anecd. sein, daß, während sie sich hinstellten, die Choreuten die Dichtungen der Tragiker darstellten, sondern nachdem sie sich hingestellt hatten. Ob sie das dann stehen bleibend thaten oder zum Teil stehen bleibend, zum Teil sich bewegend, ist nicht gesagt. Man muß den Ausdruck mit dem ἰσάναί, σῆσαι χορούς vergleichen. Es heißt dann = sich oblong aufstellen, indem dieser Moment zwischen dem Einzug und den folgenden Evolutionen charakteristisch, als Ziel und Ausgang, herausgegriffen wird bei der Bezeichnung. Bei der Tragödie war der Einzug nicht immer oblong, sondern (vgl. Poll. IV 109) auch einmal so, daß die Choreuten [εἰς καθ' ἑνα] einzogen. Vom komischen Chor sagt Pollux dieses nicht; und so spricht das Leben des A. auch nur von oblongem Einzug.

Wir haben also in diesen Stellen den Beweis für die plusquamperfektische Bedeutung von ἰσάμενοι = sich (vorher) aufstellend.

Allein in der Stelle des Triclin würde, wenn das Plusquamperfektische im Partizip klar ausgedrückt sein sollte, das Gewöhnliche und Erforderliche doch κινηθέντες und σάντες gewesen sein; denn der Zusammenhang weist durch nichts auf das Plusquamperfektische hin. Und dies ist nötig, wenn ἰσάμενοι diese seltenere Bedeutung haben soll. Daher übersetze ich es hier imperfektisch.

Die Richtung der Choreuten wird als πρὸς τὰ δεξιὰ bezeichnet, darstellend die Bewegung des Himmels nach West; die Richtung in der Antistrophe aber als πρὸς τὰ ἀριστερά, darstellend die Bewegung der Planeten nach Ost. Der Stand des Zuschauers ist also im Norden gedacht, so daß er Westen rechts und Osten links hat. Es begann also die strophische Bewegung von Osten nach Westen.

Nun ist das Chorikon in Euripides' Hekuba keine Parodos; es steht erst V. 647 ff. Es ist ein Stasimon. Und da die Anmerkung fast ganz gleich zum Ajax lautet, so ist auch dort die Strophe, Antistrophe und Epode als Stasimon, als das erste, an die Parodos anknüpfende, aufzufassen. Im Stasimon also begann die Strophe nach rechts, die Antistrophe nach links.

Von der dramatischen ἐκπόδος heißt es dann, sie bedeute τὴν τῆς γῆς στάσιν ἰσάμενων τῶν χορευτῶν ᾄδομένων zu Euripides, ᾄδομένη zu Sophokles. Die Erde stellt sich nicht, sondern steht; und so könnte man meinen, daß ἰσάμενων hier = sich gestellt habend, folglich dann auch vorher plusquamperfektisch zu fassen sei. Allein ᾄδομένων könnte doch dann nicht plusquamperfektisch gefaßt werden, sondern müßte dann die auf das ἰστασθαι folgende Handlung bedeuten; sie sangen, nachdem sie sich gestellt

hatten. Das ist aber offenbar eine grammatisch nicht zunächst liegende und schwere Fassung. Der eine Gen. abs. wäre dann plusquamperfektisch, der andere imperfektisch; es fände keine Übereinstimmung statt. Näher liegt es offenbar, beide Partizipien als gleichzeitig zu fassen = indem sie sich stellend sangen. Dieselbe Auffassung ist dann auch bei ἔδομένη anzunehmen. Und das stimmt dann auch mit der natürlicheren Auffassung des vorhergehenden ἱστάμενοι ἦδον überein. Die σάσις der Erde wird also dadurch angedeutet, daß die Choreuten singend sich hinstellten und dann eben schwiegen.

Statt des Femininums ἡ ἐπωδός (sc. στροφή) findet sich auch das Maskulinum ὁ ἐπωδός (sc. λόγος), Dübner 'Proll. Aristoph.' XX, 80. 84.

H. Guhrauer in Bursian-Müllers Jahresbericht XLIV (1885 III) S. 32ff. meint, daß einzelne στροίχοι, Gruppen von 3 oder 4, resp. 5 Choreuten, gewisse Chorpartien im Wechsel gesungen haben, bleibe bloße Hypothese, die sich durch nichts direkt beweisen lasse. Direkt soll wohl nicht der Gegensatz zu indirekt sein, sondern im Gegensatz zur Überlieferung das Geschlossene bedeuten. Ist denn aber ein Schluß als solcher unsicher? Und beruht nicht auf Hypothesen vieles vom Wichtigsten in den Wissenschaften? Ich meine, daß die, auch die metrischen, Zahlenverhältnisse in den Stasimen des Hippolyt einen Wechsel etwas ähnlicher Art, wie die obigen von Guhrauer abgelehnten, beweisen. Er anerkennt vorher unter Umständen den Wechsel von Halbchören und den von Einzelchoreuten. Ich lasse letztere abwechselnd bestimmten Stoichen angehören, und nicht bloß mitunter, sondern regelmäßig abwechseln. Ich lasse auch nicht in einem Wechsel von 3 oder 6 Choreuten mit 12 oder 15 bloß eine schwächere Tonwirkung eintreten und die schweigenden, angeredeten Choreuten forttanzen, sondern abwechselnd die Einzelchoreuten tanzen. Guhrauer meint nun, wenn das Chorlied als Wechselgesang verschiedener kleiner Chöre mit einander, und zwar ganz gleichartiger, wirke, indem Greise Greisen, Frauen Frauen in derselben Tonlage u. s. w. antworten, so bedeute also die Verteilung des Vortrags an die στροίχοι oder Halbchöre eine Aufhebung der Einheit des Chors und bringe auch in seine Leistung die dramatische Unruhe und Bewegung der σκηνῆς; das sei doch wohl aber prinzipiell eben nicht seine Sache! Allein ist das nicht auch Hypothese von Guhrauer? Soll der Chor, der εἰς τῶν ὁποτέρων sein soll, nichts von der hypokritischen Unruhe haben dürfen? Soweit es auch meine Hypothese trifft, muß es eben besser bewiesen werden als die meine. Ebenso meine ich Gründe für meine Darstellung der Alphastrophe im I. Kommos des Hippolyt in den metrischen Zahlenverhältnissen und überdies in dem Umstand zu haben, daß Phädra die Antistrophe singt und tanzt. Beide lasse ich bald dem θέατρον zu, bald anderswohin sind wenden. Bloß aus dem Inhalt schliesse ich diese Verteilung an den Koryphäus allein nicht. Der Text ist nicht bloß Gedanke. Guhrauer will nun freilich nur bei rein lyrischen Partien als nächste und prinzipielle Annahme geltend machen, daß der ganze Chor singt, während anderweitige Verteilungen hier jedenfalls kaum je zu wissenschaftlicher Evidenz würden



gebracht werden können; wo aber der Chor irgend an der Handlung sich beteiligt, allein oder in Verbindung mit den Personen der *σκηνή*, sei es, daß er auf der Orchestra oder auf der Bühne selbst sich befinde, da werde man den Chorführer oder auch einzelne Choreuten oder Gruppen als Vortragende annehmen und den Versuch machen dürfen, den vorliegenden Text im Sinne der Alten „in Scene zu setzen“. Damit ist aber viel zugestanden. Denn z. B. im ersten Chor des Hippolyt (abgesehen vom Jägerchor) beteiligt sich doch der Chor, und zwar allein, an der Handlung. Rein lyrisch kann man ihn gewiß nicht nennen. Es ist ein Stasimon; siehe die orchestische Darstellung desselben. Die metrischen Zahlenverhältnisse ergeben die Verteilung von Lied und Tanz an die 3 Stoichen. Aus seiner Schlufsstellung nun beginnt das zweite Stasimon, u. s. w. aus jedem vorhergehenden das folgende. So ist denn eine solche Verteilung mit der im ersten Stasimon für alle damit zusammenhängenden folgenden gegeben. Und so ist es bei allen Stasimen aller Stücke, wo mehrere Stasima sind. Mit ihnen stehen aber wieder die Kommoi in orchestischer Verbindung, und so ergibt sich auch für diese eine Darstellung, die auf jene Verteilung in den Stasimen hinweist. Siehe meine orchestischen Erörterungen (und Tafeln) zum Hippolyt.

Die Aufstellung der Choreuten in einem Stoichos bildet eine gerade Linie. Solche drei Linien bildet der tetragone Chor am Anfang und am Schlufs, beim Herein- und beim Hinausziehen. Auch das erste Sichaufstellen eines Stoichos in der Orchestra geschieht in einer geraden Linie. Es waren *γραμμάι* in derselben, *ὥστε ἐν στοίχῳ ἴσταςθαι*. Es wird also auch die Gesamtzahl aller Engen, die jeder Choreut in einem *στοίχος* macht, derjenigen jedes anderen darin gleich sein, damit am Ende jeder *στοίχος* wieder eine gerade Linie bildet. Und da nun diese Gesamtzahl in eine Anzahl von Gruppen, von Stasimonsorchesen, gegliedert ist, so wird die ursprüngliche gerade Einheit nicht bloß am Anfang und Ende der Gesamtzahl, sondern immer auch wieder in den einzelnen Gruppen, in den Stasimen zu Anfang und Ende hervortreten. So wird gesehen, daß ein *στοίχος* die Strophen, die Antistrophen schreitet. Und auch in den einzelnen strophischen Gebilden wird diese Gleichheit zu Grunde liegen.

Durch Vergrößerungen und Verringerungen der einzelnen Wege aber werden diese deutlicher zur Einheit verknüpft. Es entstehen dadurch gleichsam orchestische Dissonanzen, welche zu orchestischen Konsonanzen hinstreben.

So werden Wege einzelner Choreuten, Strophen mit Strophen und Epoden, Antistrophen mit Antistrophen und Epoden verknüpft, ja ganze Stasima mit ganzen Stasimen. Und in einer Trilogie wird so auch das eine Stück mit den anderen zum Ganzen vereinigt werden.

Das Gesamte ist so aus Variationen gebildet, aus denen man ein ideelles Thema finden muß. Ich möchte das den *ῥυθμός παραλλαγμένους* und *ῥωτόντος* nennen.

An diese Gleichheit der durchschnittlichen Wegeslängen schließt sich

dann infolge des allgemeinen Zwecks, alles symmetrisch zu gestalten, im allgemeinen auch die Gleichheit der Zahl der *βάσεις* an. Doch bleibt dies sekundär.

Wenn z. B. die durchschnittliche Zahl der Engen, wie in der Alpha-Strophe und -Antistrophe des 1. Stasimons vom Hippolyt, 12 ist, so können in 1 Weg, Kolon 4 *βάσεις* sein, wenn es lauter diplasische oder damit gemischt auch daktylische und pyrrhichische, 4- und 2-zeitige isische *πόδες* sind. Wenn es aber lauter 4-zeitige isische sind, so können es nur 3 sein. Nun kann man in einer Strophe von 10 Kolen mit je 12 Engen z. B. 2 Kola ganz aus 4-zeitigen *πόδες*, die andern gemischt bilden. Dann können in den 2 Kolen 3 *βάσεις*, in den übrigen 8 je 4 *βάσεις* thematisch sein. Es muß sodann in der Antistrophe oder Epode, wenn Symmetrie sein soll, eine *παράλλαγή* der *βάσεις* sein, wodurch das Minus von jenen 3 ergänzt wird.

Ist die durchschnittliche Gesamtzahl der Engen aber eine solche, daß sie durch Füße, die aus lauter isischen zusammengesetzt sind, nicht ausgedrückt werden kann, z. B. 13, und hat je 1 Choreut 2 Wege, so können diese als Paar thematisch verbunden werden, wenn man den einen Weg um so viel kürzer wie den andern länger als 13 gestaltet. Dann ist die ideelle Größe 13 in einem thematischen Rhythmus hier gar nicht vorhanden, sondern nur ideell als Größe in ihrer Ganzheit gedacht. Das Urthema beschränkt sich hier auf eine ideelle Gesamtgröße und liefse sich durch 13  $\cup$ , 13 Engezeichen, ausdrücken. Praktisch wird es richtig sein, dann den thematischen ideellen Rhythmus eines Wegepaares zu bezeichnen.

Viel Schwierigkeit macht die Verteilung der Kola an die Choreuten. Man muß oft viele Versuche mit der Zusammenrechnung der Engen in den einzelnen Kolen anstellen, um die zusammengehörigen Kola zu finden, welche die durchschnittliche Gesamtzahl ausmachen. Dabei kommen auch die *πόδες* mit 1 oder 2 Engen des Seitenschritts in Betracht. Es wird sich dann schließlich immer eine gewisse Art allgemeiner Symmetrie herausstellen. Es gehören aber dazu Phantasie, Selbstkritik und Geduld.

Um zu prüfen, ob auch alles richtig sei und stimme, muß man zuletzt bei jedem Chor, und so auch beim ganzen Stück, eine Generalprobe anstellen.

Bei den Aufstellungen des Chors nun war in gewisser Beziehung ein Anhalt durch Linien gegeben. Hesych sagt: *γραμμαὶ ἐν τῇ ὀρχήστρῃ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στολῇ ὥτασθαι*. Der Zweck dieser Linien war, daß sich der Chor *ἐν στολῇ* sollte aufstellen können: vgl. Kühner 'Ausf. Gramm.' § 584, im einzelnen S. 1004,  $\gamma$  über *ὅσπερ*, ὡς c. inf. Die Linien waren nicht überall in der Orchestra, vielmehr an gewissen Stellen; das liegt in der Präposition *ἐν*, die ohne ein hinzugefügtes „überall“ steht, verbunden mit dem speziellen Zweck. Und sie wurden nicht für jedes einzelne Drama gemacht, sondern waren da; es war eine bleibende Einrichtung. Und das deutet auch auf eine bleibende Art der Bretterlage überhaupt hin. Wo sich der Chor *ἐν στολῇ* darin aufstellte, da waren solche Linien. Das

ἐν στοίχῳ lautet abstrakt, allgemein; in στοῖχος, in Reihe, in der Weise von στοῖχος, Reihe, soll sich der Chor aufstellen können. Ob dabei der Chor zusammenbleibt oder auseinandertritt, ist nicht gesagt. Die Meinung ist nicht, daß der ganze Chor 1 στοῖχος bilde; ein solcher wird kaum vorgekommen sein. Vielmehr wird, da von chorischer Stellung die Rede ist, στοῖχος chorische Bedeutung haben, chorischen στοῖχος bedeuten. Nicht aber der Platz, wo der ganze Stoichos stehen sollte, ward durch die Linien bestimmt, sondern die Stellung in στοῖχος, die innere Ordnung, die inneren richtigen Abstände in στοῖχος, in Reihe, wurden sicherer gemacht. Bei den kürzeren ζυγά war ein solcher Anhalt nicht nötig. An gerade Linien müssen wir in allen Fällen denken.

Daß diese Linien nur für das erste ἵστασθαι des Chors ἐν στοίχῳ gemacht seien, ist nicht gesagt. Für das Stillstehen eines einzelnen Choreuten in seiner Orchesis waren sie auch nicht gemacht, sowie auch nicht für das Schreiten des Chors und einzelner Choreuten. Vgl. Wieseler 'Tymele' S. 40. Das war ja nicht ihr Zweck, nicht ihr eigentlicher Zweck. Doch gewährten sie dann auch dafür einen nützlichen Anhalt.

Auch den Schauspielern auf der Bühne war ein solcher Anhalt nützlich. Und daß auch dort wohl eine Linie gezogen wurde, beweist die Stelle Aristoph. Acharn. 483. 484 ed. Ddf. [= Bekker 459], auf welche mich Dr. Barthold aufmerksam machte: *πρόβαινε νῦν, ὃ θυμέ· γραμμὴ δ' αὐτῆι ἔστηκας*. Dies ist freilich bildlich zu fassen, und das Scholion erklärt *γραμμὴ* als *ἄπειτηρά, ἢ λεγομένη βαλβίς, ἐκ μεταφορᾶς οὖν τῶν δρομέων*. Aber das *αὐτῆι* deutet doch auf eine dem Schauspieler sichtbare wirkliche Linie. Und eine solche, bis wohin er *προβάνει*, scheint also auf dem Proscenium gezogen zu sein. Das *ἔστηκας* bedeutet dann: Bleibst du hier auf dieser Linie stehen, wo du dich hinstelltest, *ἵστης, ἵστασο*? Und daß dem so ist, folgt daraus, daß der Block, τὸ ἐπὶ ξηνον, V. 366 [343 Bekk.] wirklich von Dikaiopolis auf das Proscenium herausgebracht ist, zu welchem hinzugehen er seine *καρδία* V. 486 [462 B.] mit den Worten *ἄπειλθ' ἐκείσε* auffordert.

Von den Bretterfugen müssen diese Linien verschieden gewesen sein; denn sie waren nicht in der ganzen Orchestra, was jene waren. Als der Zweck der überhaupt unvermeidlichen Bretterfugen konnte auch nicht bezeichnet werden, daß der Chor sollte sich ἐν στοίχῳ stellen können.

Um genauer vermuten zu können, wo denn diese waren, muß zunächst erörtert werden, wie die Länge und Breite und die Lage der Bretter von der Tymele und dem Proscenium gewesen sein möge (vgl. Teil III A).

Von *γραμμάι* auf dem Proscenium ist nichts in der Überlieferung erhalten. Sie scheinen auch nicht nötig, da nicht eine größere Anzahl von Choreuten die richtigen inneren Abstände genau innehalten mußte. Die wenigeren Schauspieler konnten leichter *φορὰν παρὰ φορὰν* schreiten, da so viel weniger Kombinationen stattfanden. Kamen *δορυφορήματα* und Dienerinnen hinzu, so machten sie doch wenig Bewegungen. Kam aber

ein Chor aufs Proscenium, so war das eine Ausnahme. Der Jägerchor im Hippolyt zieht *κατὰ θυρά* ein und hatte also gerade an den Lagen von 7 Brettern einen Anhalt. Im Klagetanz des Hippolyt gewähren die Lagen der Parodoi auch die Anhalte bei wichtigen Stellen.

Wenn nun aber nach dieser Annahme nicht eine eigentliche Parkettierung der Thymele und des Prosceniums mit kleinen Quadraten stattfand, so ist es doch für den Zweck der tabellarischen Darstellung des Systems der Schritte nützlich, eine solche Einteilung vorzunehmen. Es ist dieses analog dem, was Goethe in den Regeln für Schauspieler 1803, § 87 schreibt: „Wie die Auguren mit ihrem Stab den Himmel in verschiedene Felder teilten, so kann der Schauspieler in seinen Gedanken das Theater in verschiedene Räume teilen, welche man zum Versuch auf dem Papier durch rhombische Flächen vorstellen kann. Der Theaterboden wird alsdann eine Art von Damenbrett; denn der Schauspieler kann sich vornehmen, welche Casen er betreten will; er kann sich solche auf dem Papier notieren, und ist alsdann gewiß, daß er bei leidenschaftlichen Stellen nicht kunstlos hin und wieder stürmt, sondern das Schöne zum Bedeutenden gesellet.“ So teile ich nun auf meinen tabellarischen Darstellungen der Tänze im Hippolyt den Boden der Thymele und des Prosceniums in lauter solche gleiche Casen ein, nur daß ich nicht Rhomben, sondern Quadrate wähle. Denn der weiteste Schritt war der Seitenschritt, welcher dem längsten *χρόνος ἄρυστος*, dem zwischen Metren, entsprach. In einem Rhombus sind nun aber die beiden Diagonalen verschieden, die eine größer, die andere kleiner als eine Rhombuseite. Es ist also hierbei nur nach der Seite der größeren Diagonale ein größerer Seitenschritt möglich. Und da nun diese Richtung sich von einer Grenze des so eingeteilten Raumes bis nach der andern fortsetzt, so würde die Bewegung der Choreuten immer dahin gehen und so aller Choranz ganz einseitig werden. Sodann aber würden auch die aus Rhomben bestehenden Thymele und Proscenium selber große Rhomben werden, analog wie der erhaltene in Rhomben eingeteilte große Rhombus in der Mitte des marmornen Orchestrabodens der römischen Zeit im Dionysostheater zu Athen. Das widerspricht aber geradezu der Angabe Vitruvs, daß das Proscenium durch eine Sehne abgegrenzt sein sollte. Und die Thymele kann man sich auch nicht über der Konistra so denken, daß sie mit einer Seite des Rhombus, den sie bilden mußte, der Front des Prosceniums parallel laufend sich dann, sei es nach Ost oder nach West, schräg vorm Publikum hinüber nach einer von beiden Hälften desselben wandte; wo denn die Felder der Seite, wohin sie sich gewandt hätte, von der Grenze der Sitzreihen durchschnitten und so das Rhomboid hier nicht vollendet, sondern abgeschnitten hätte werden müssen, während seine Grenze von der gegenüberliegenden Seite her in die Konistra hinein gelaufen wäre. Dies alles ist bei einer Darstellung in Quadraten nicht möglich. Dazu kommt, daß diese sich an die Fugen der Bretter anschließen und nur eine vorgestellte gerade weiter laufende Fortziehung derselben in Gedanken über das jedesmal angrenzende große Bretterquadrat sind, worin die Bretter entgegengesetzt liefen.

Da die Breite der Bretter zu 1 griechischen Fuß\*) von mir angenommen ist, so ist auch durch diese gedachte Fortsetzung der Fugenlinien sowohl in westöstlicher als in nordöstlicher Richtung die Größe der Quadrate gleich 1 griechischen Quadratfuß gegeben. Auf solchem Raum konnte ein Tänzer stehen, wenn er auch beide Füße neben einander darauf stellte. Es konnten auch auf 2 solchen an einander grenzenden Quadraten 2 Tänzer neben einander vorbeischreiten, wobei denn der eine oder der andere etwas zur Seite ausweichen und dann seinen Platz wieder einnehmen mochte. Sollte aber eine Schwierigkeit oder ein Aufeinandertreffen ausgedrückt werden, so trat der eine Choreut auch wohl ganz von seinem Platz, über den der andere hinschritt, und nahm ihn nachher wieder ein.

Der Name für den Platz, wo ein Choreut stand, den ich denn auch für ein solches ideelles Quadrat in Thymele und Proscenium gebrauche, war *χώρα*. Das Wort *στάσις* hatte einen allgemeineren Sinn = Stellung und bezeichnete sowohl die Stelle eines Tänzers als die Aufstellung mehrerer Tänzer. Vgl. Hesych. v. *ὀπικολόπιον τοῦ χοροῦ τῆς στάσεως χώραι αἱ ἄνθρωποι* und Photius v. *Τρίτος ἀριστεροῦ . . . συνέβαινεν οὖν τὸν μέσον τοῦ ἀριστεροῦ στοίχου τὴν ἐντιμοιότητα καὶ τὴν οἶον τοῦ πρωτοστάτου χώραν ἐπέχειν καὶ στάσιν*. Einen Raum aber, der aus einer Anzahl zusammengehöriger *χώραι* besteht, möchte ich *τόπος* nennen.

Letzteres thue ich nach Analogie der Harmonik. Auf diese Analogie zwischen Orchestik und Harmonik weist Plutarch in den Quaest. conviv. IX 15 hin, wenn er sagt: *Ἡ γὰρ ὀρχήσις ἐκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὥς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων ἐνταῦθα δὲ αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσι*. Zum Verständnis sind die Bezeichnungen aus Aristoxenus' Harmonik zusammenzustellen.

Nach dieser bewegen wir die Stimme in einem *τόπος ἀκίνητος*, einer Linie ohne Breite (vgl. *τόπος* bei den Mathematikern bei Passow s. v.), indem wir gleichsam dadurch, daß wir die Füße verschieden setzen, von dem Raum, in welchem wir schreiten, irgend eine Größe abgrenzen. Die *κινήσεις*, d. i. die *ἐπιτάσεις* *τε* καὶ *ἀνέσεις* sind *ἀφανεῖς* (sichtbar dagegen die *κινήσεις* im Tanz); die *ὀρῶντες τὰ διαστήματα φθόγγοι* sind aber *ἐναργεῖς* *τε* καὶ *ἐστηκότες*, auf einer *τάσις*, Tonhöhe, welche *σχεδὸν ἐστὶ τοιοῦτον οἶον μονή τις καὶ στάσις τῆς φωνῆς*, wie auch die Saite beim Stimmen *κινεῖται* und dann *ἡρεμεῖ καὶ ἔστηκεν*: der *φθόγγος* macht die vorhandene *τάσις* zur *φανερά*. Der *φθόγγος* ist eine *φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν*, ein *ἐστάναι* der *φωνῆς ἐπὶ μιᾷ τάσεως*, und das *διάστημα τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων ὁρισμένον μὴ τὴν αὐτὴν τάσιν ἔχοντων* ist ein *τόπος*, der die Zwischentöne aufnehmen kann, eine *ὁδὸς ποιᾷ*. Zwischen den zwei stehenden Grenztönen eines Tetrachords, den *ἐστώτες*, haben die *κινούμενοι*, *φερόμενοι*, jeder seinen *τόπος*, in welchem sie mehr oder weniger weit sich bewegen können; und wo diese *τόποι* zusammenstoßen, ist das Ende derselben, *πέρας ἢ συναφή*. Vgl. Aristox. Harm. Fragm. von Marquardt, S. 12. 14. 16. 18. 20. 32. 201. 202. 230.

\*) Vgl. die Anm. \*\*) zu S. 346.

Dies alles sind der Orchesis angepaßte bildliche Vorstellungen. Daß sie der reinen Wissenschaft nicht genügen, behauptet Ptolemäus Harmon. I 13 init. mit Recht. Aber sie deuten auf den alten Zusammenhang der beiden Künste, und man kann daraus auf orchestische Ausdrücke Vermutungen ziehen. Und so darf ich wohl das Wort *τόπος* in dem Sinn orchestisch anwenden, daß es einen Raum bedeutet, worin sich der Schreitende mit engeren und weiteren Schritten bewegt, die aus einer Anzahl von *χῶραι* bestehen.

Die eben angeführte Stelle aus Plutarch setzt indessen, indem sie die Ähnlichkeit von *ὄρχησις* und *μέλος* anzieht, zugleich auch beide in Gegensatz. Als ähnlich wird zunächst das Verhältnis von *κινήσεις* und *σχέσεις* und das von *φθόγγοι* und *διαστήματα* bezeichnet. Es ist hier wohl klar, daß die *διαστήματα* nicht als *κινήσεις* betrachtet werden können, also die *φθόγγοι* als etwas Bewegtes betrachtet werden, und daß also den *κινήσεις* die *φθόγγοι* entsprechen, mithin die *σχέσεις* den *διαστήματα*. Durch das musikalische *διάστημα* geschah eine *ἀφανής κίνησις*, und begrenzt ward es durch die *ἐστῶτες φθόγγοι*, durch welche die *τάσις* zur *φανερὰ* ward, die gleichsam eine *μονὴ καὶ στάσις φωνῆς* ist. Bleibt man aber bei dem Gegensatz bloß von *διάστημα* und den 2 begrenzenden *φθόγγοι* und läßt die *ἀφανής κίνησις* aus dem Spiel, so sind *κινήσεις*, nämlich *φθόγγοι*, die Grenzen von den unbewegten *διαστήματα*, und im Gegensatz dazu sagt Plutarch, daß in der *ὄρχησις* umgekehrt die *κινήσεις*, nämlich die sichtbaren, zu Grenzen die *μοναί*, die bleibenden dauernden *σχέσεις* haben. Diese *σχέσεις* haben aber eine Entfernung, also ein *διάστημα*, von einander, wie in der Musik die *φθόγγοι* ein *διάστημα* von einander haben. Und wie dieses *διάστημα* der Musik nach seiner Größe bestimmt gemessen wird, so ist es auch mit der orchestischen Größe des Abstandes der *σχέσεις* von einander der Fall, oder, was der Raumgröße nach dasselbe ist, der *κινήσεις*, der *ποσά*, der Schritte durch diese Abstände, diese Entfernungen. Die Entfernung, das *διάστημα*, welches prinzipiell allen andern als Grundmetrum, als Einheit zu Grunde liegt, ist diejenige eines Fußes; und so verstehe ich unter *διάστημα* schlechthin diese Größe.

Schritte von 1 und 2 *διαστήματα* sind die Regel. Die Schritte von 2 *διαστήματα* sind weit und häufig genug, um Ovids Ausdruck Amor. III 1, 11 zu rechtfertigen:

*Venit et ingenti violenta tragoedia passu.*

Dort ist übrigens nur von den Schauspielern die Rede, wie die folgenden Verse beweisen:

*Fronte comae torva, palla iacebat humi.*

*Laeva manus sceptrum late regale movebat.*

*Lydius alta pedum vincla cothurnus erat.*

Das *ingens* der Schritte bestand in der Höhe des schreitenden Beines (vgl. zur Form und Farbe V. 31 *pictis cothurnis*, V. 63 *alto cothurno*). Und dies bezieht sich auf den Gegensatz zur Elegie, der im Versmaß symbolisiert

wird. Der Elegie *pes longior alter erat* V. 8; sie wird aufgefordert, *longis versibus addere breves* V. 66. Sie stellt die Zeiten durch Schritte dar. Dies spricht also — es sei hervorgehoben — gegen die Meinung, daß die dritte und sechste *θέσις* durch *τονή* vierzeitig sei. Die Schauspieler dagegen reden stets in Trimetern, jambischen Hexapodien (früher Hexameter genannt), *senarii*. Die 3 *θέσεις* werden gedehnt, länger und weiter als die *θέσεις* der daktylischen Hexameter und Pentameter. Dies alles aber dient zur Symbolisierung der großen Tragödien und kurzen Elegien; und so ist das *ingens* absichtlich als ein hyperbolischer Ausdruck gewählt. Ausnahmsweise mag auch ein Schritt von 3 *διαστήματα*, d. h. ein Setzen des einen Fusses um so viel vor den andern vorgekommen sein, um etwas Außerordentliches auszudrücken. So mag es im Stasimon β' der Antigone der Fall sein, bei *ῥίξας* (*ῥέτατο φάος*), wo die Satzbildung nicht ein eingeschobenes *δ* verlangt, vgl. Ddf. V. 600 und 589. Hier würde die Dehnung *ῥίξας* zur Dreizeitigkeit und ein dem entsprechender Schritt von 3 Fufs Weite dem Sinn entsprechen.

Schritte von 4 *διαστήματα* Weite wird schwerlich ein Choreut, vielleicht einmal auf dem Kothurn ein Schauspieler gemacht haben.\*)

\*) Anders verhält es sich hinsichtlich der *τονή* mit Kompositionen ohne Orcheis. Aber die Angaben der Alten von dem Vorkommen der Länge über 2 *χρόνοι* empfehlen auch hier einen vorsichtigeren Gebrauch, als man von ihnen zu machen geneigt ist.

Aristoxenus, Rhythm. p. 278 Mor., 11. 12 Bartels, sagt nur allgemein: *ὁ δὲ μικτός (χρόνος), ὃ συμβέβηκεν ὑπὸ φθόγγου μὲν ἑνός, ὑπὸ συλλαβῶν δὲ πλείονων καταληφθῆναι, ἢ ἀνάπαιν ὑπὸ συλλαβῆς μὲν μιᾶς, ὑπὸ φθόγγων δὲ πλείονων*. Geht auch aus diesem *πλείονων* hervor, daß nicht etwa bloß zwei Töne auf eine Silbe kommen können (Bellermann 'Die Hymnen des Dion. und Mesom.' S. 62), da es hätte *δοῖν* heißen müssen, wenn höchstens 2 auf eine kommen konnten, so ist doch nichts darüber angedeutet, in welcherlei Gesängen und wie oft solches eintrat. Wenn aber auch Bartels mit Recht in *abstracto* sagt, p. 37, daß hier aus der Nichterwähnung von *σημεῖα τῆς κινήσεως σωματικῆς* nicht zu schliessen sei, daß bei ihnen nicht eine solche *μίξις* vorkomme, so wird sie doch weniger mit *δρῆσις* als zwischen Ton und Wort vorgekommen sein, da das erstere nicht erwähnt ist und das letztere Beispiel am nächsten muß gelegen haben. Liegt dann hierin, daß die *μίξις* bei *δρῆσις* seltener vorkam, so darf man daraus das Weitere schliessen, daß sie hier auch weniger ausgebildet war, also sich mehr auf die Mischung von 1 und 2 *σημεῖα* mit 2 und 1 Tönen oder Worten beschränkte und zu 3 und 4 selten überging, daß also namentlich in der ersten, langsamen tragischen *ἑμμέλεια* letzteres fern lag. Im Anonymus Bellermanns steht nichts darüber, wie oft Längen über 2 Zeiten gebraucht seien.

Augustin bedient sich zur Ausgleichung des Rhythmus mit dem Metrum 1- und 2-zeitiger Pausen.

Die Stellen aber bei Plethon in Vincent 'Notices et extraits' lauten, p. 234: *Τὸ μὲν οὖν ἐλάχιστον φωνῆς ἑμμελοῦς (dies geht hier nicht auf tragische ἑμμέλεια, sondern auf musikalische Komposition) μέρος φθόγγον εἶναι, οὐ τὸν μὲν τῆς βραχείας συλλαβῆς χρόνον ἑνὸς γίνεσθαι, τὸν δὲ τῆς μακρᾶς δοῖν μὲν τὰ πολλά, γίνεσθαι δ' ἐν ταῖς μελωδίαις καὶ πλείονων, und p. 238 Anm. 4: Οὐσης γὰρ συλλαβῆς, τῆς μὲν μακρᾶς, τῆς δὲ βραχείας, καὶ τῆς μὲν βραχείας ἑνὸς αἰὶ γυγνομένης χρόνον, τῆς δὲ μακρᾶς δοῖν μὲν τὰ πολλά, ἐν δὲ ταῖς μελωδίαις ἕσθ' ὅτε καὶ*





versteht. Die bildliche Übertragung aus der Orchestik in die Metrik hat noch spät Drac. Straton. p. 135: τοῦ αὐτοῦ ποδὸς διδομένου τοὺν ὅλον στίχον, διδοέων γὰρ ὁ εἰς πούς ὁ διάφορος τὰς πέντε χώρας πέντε ἀποτελεῖ σχήματα. Auch der Name χώρα in der Metrik stammt aus der Orchestik, ist aber nicht auf den Platz, *sedes*, einer kurzen Silbe beschränkt. Man mag fragen, warum denn die Einheit mehrerer Schritte ein Schritt heiße. Dies erklärt sich wohl dadurch, daß in den einfachsten solcher Einheiten,  $\cup \cup$ ,  $\cup -$ ,  $- \cup$ ,  $- -$ , je einer der beiden Füße je einen Schritt thut und von ihnen, da auch katalektische Metra vorkommen, nur dann der letzte πούς des Metrums als vorhanden und nicht eine Hyperkatalexe angenommen wird, wenn die *θείσις*, der starke Schritt, Taktteil da ist. Dieser eine Schritt der *θείσις* gilt für den wesentlichen, wichtigeren, und wenn er da ist, sagt man, es sei ein πούς da, indem man die ἄρσις als zugehörig be-

das *genus*, der Anonymus aber eine Art, dasjenige *εἶδος* definierte, welches katalexen den Namen des γένος trägt. Nach letzterem ist er eine Vereinigung des  $\acute{\omicron}\phi'$   $\xi\upsilon$  und der *διαστολή*, d. i. der Verbindung und der Trennung zweier Töne. Ein  $\acute{\omicron}\phi'$   $\xi\upsilon$  wird durch  $\tau\omega\epsilon$  u. s. w., eine *διαστολή* durch  $\tau\alpha\tau\omega$  u. dgl., ein *μελισμός* durch  $\tau\alpha\tau\omega\omega$  u. dgl. ausgedrückt. Die Meinung ist nicht, daß immer ein  $\nu$  oder  $\tau$  in *praxi* der Texte stehen müsse, sondern daß durch  $\tau$  und  $\nu$  beispielsweise Verschiedenes bezeichnet werden soll. Das  $\tau$  nun ist explosiv; es muß beim Übergang von  $\tau\omega\nu$  zu  $\tau\omega$  eine Verstärkung des Zungendrucks an die Zähne von dem schwächeren  $\nu$  zu dem für das stärkere  $\tau$  erforderlichen, eine Veränderung in der Artikulation stattfinden, und so bezeichnet  $\tau\alpha\tau\omega$  ein Singen zweier an Ende und Anfang verschieden artikulierter Silben. Es findet eine Trennung statt. Bei  $\tau\alpha\tau\omega\omega$  ist das nicht der Fall; es bleibt dieselbe Artikulation an Ende und Anfang. Dies ist eine Verbindung, ein  $\acute{\omicron}\phi'$   $\xi\upsilon$ . Zugleich aber geschieht doch ein Abbruch des Vorhergehenden, des  $\nu$  zum Anfang des wiederholten Vokals  $\omega$ , also auch eine Trennung. Es ist anders, als wenn der tönende Vokal nur taktgemäß *impellitur*. Dies wäre  $\tau\omega\omega$  zu schreiben und kommt bei der bleibenden gleichen Tonhöhe nicht vor. Es findet sich, wie überhaupt ein  $\acute{\omicron}\phi'$   $\xi\upsilon$  von Vokal mit Vokal, nur bei verschiedener Tonhöhe, und dem gemäß bei demselben Vokal nur beim Intervall einer Quart; analog würde es bei einer Oktave z. B.  $\tau\epsilon\epsilon$  sein. Der Grund ist doch wohl kein anderer, als daß die verschiedene Tonhöhe eine Verschiedenheit ausdrückt und so auch die Verschiedenheit zweier Silben, welche dieselbe wiederholte Silbe sind, schon dadurch für ausgedrückt angesehen ward; daß aber bei gleicher Tonhöhe ein bloßes taktmäßiges *impellere* desselben Vokals als taktmäßiges Verlängern desselben gegolten hätte, aber vermieden werden soll.

Aus dem *μελισμός* also folgt nichts für längere als zweizeitige Silben in der χορεία der Tragödie.

Ebenfalls aus dem Trillern nicht; überhaupt nicht. Denn beim Triller werden die beiden Einzeltöne gar nicht gemessen und berechnet. Dann müßte es ja Zeiten unter 1 gegeben haben. Allein die Alten teilten die 1 nicht, wie wir in unsern Takten, sondern setzten sie zusammen, multiplizierten sie. Wenn also Triller in Tragödien vorkamen, so ward ihre Dauer auch nur die als Gesamtheit berechnet. Daß aber das anders als beim Melismos gewesen und über Zweizeitigkeit hinausgegangen sei, ist nirgends berichtet. Auch orchestisch mochten solche Triller, wenn sie vorkamen, durch abwechselnden Gebrauch der beiden Füße dargestellt werden, wie z. B. Fanny Elser Triller, auch Pralltriller darstellte; aber der Tanzende blieb dann so lange auf den Stellen der beiden Füße, als er mit ihnen trillerte, und erst der erste Schritt weiter gehörte zur folgenden Silbe.

trachtet und nicht mitzählt. Ein solcher stärkster Schritt ist dann in jedem ποῦς, auch dem zusammengesetzten, vorhanden.

Diese Übereinstimmung der Verhältnisse in den Zeiten und Räumen erleichterte dem Publikum das Urteil über die Richtigkeit des Zeitmaßes, ob der Vortragende dieses beobachtete. Denn an der Gröfse des Schritts sah es, wie lange nachher derselbe nicht nur stehen, sondern auch singen sollte. Und so verstehen sich die Worte Ciceros de orat. III § 196: *Itaque non solum verbis arte positis moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus. Quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paululum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant.* Dasselbe wird dann auch von den vocibus, dem Hoch und Tief, gesagt. Man brauchte auch die Zeiten, besonders die alogischen und die irrational verminderten und vermehrten, nicht so ängstlich auszuführen, was ja ohnehin nicht vollkommen möglich ist; genug, wenn der Hörer wufste, dafs das Plus und Minus der Zeiten dem der Räume analog sein solle und es annähernd sei. Dazu kam, dafs das räumliche Mafs im Theater ein für alle Stücke festes, auf die Einheit von 1 Fuß bezogenes war, worauf die Gröfsen der Schritte bei allen Abweichungen durch ausgleichende Abweichungen zurückgeführt wurden; dagegen die Zeitgröfse, welche die Einheit bildete, immer von dem Tempo der einzelnen Musikstücke abhängig, also der χρόνος πρώτος eine nicht für immer, sondern nur eine für das jedesmalige Stück feste Gröfse war. So war der zeitliche Rhythmus, den Aristoxenus den chorischen und blofs in der Lexis oder dem Ton vorhandenen allgemein zusammenfassend in späterer Auffassung den αὐτός ὁ ῥυθμός nennt, auf die Symmetrie des leiblichen Rhythmus, der Schrittbewegungen gegründet, soweit er in dem Theater vorkam. Unser moderner Rhythmus aber ist ein zeitlicher, und ob uns der antike zusage würde, ist eine Frage, namentlich der tragische, von dem Athen. XIV 628 f sagt: *σχεδὸν γὰρ ὥσπερ ἐξοπλισία τις ἦν ἡ χορεία.* Vgl. ebenda 628 d: *εἰ δὲ τις ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιῶσαν καὶ ταῖς φθαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὀρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος.* Der Vortrag der Gesänge war also der Orchesis entsprechend und ebenso militärisch scharf abgemessen. Vgl. Plutarch. Quaest. conviv. IX 15: *λόξεις δ' ἂν, ὥσπερ ἐν γραφικῇ, τὰ μὲν ποιήματα ταῖς χρώσεσιν εἰκέναι, τὰ δὲ ὀρχήματα ταῖς γραμμαῖς, ὅφ' ὧν ὀρβίζεται τὰ εἶδη.* Man darf jedoch nicht vergessen, dafs es Griechen, im besonderen Athener waren, von denen auch in der Orchesis das Wort des Euripides im Chor der Medea V. 824 ff. gilt, dafs sie waren αἰὲ διὰ λαμπροτάτου βαλνοντες ἄβρογς αἰθέρος, dafs Harmonia dort die 9 Musen geboren habe und die Weisheit in den Gärten der Kypria gepflückt werde.

Alles Bisherige, was ich zu entwickeln und zu begründen suchte, ist nur von theoretischer Natur. Und insofern wäre es ebenso unfruchtbar wie alle Darstellungen der antiken musikalischen Theorie, und noch unfruchtbarer und auch unsicherer, weil diese orchestischen Erörterungen mehr auf Schlüssen und

weniger auf direkten Angaben beruhen als die musikalischen Darstellungen.

Allein wir sind imstande, wenn auch nicht mit durchgehend voller mathematischer Sicherheit, die verloren gegangene orchestrischen Kunstwerke so weit wiederherzustellen, als die Schritte auf der Thymele und dem Proscenium dasselbe bilden; während die musikalischen Kompositionen, wenn nicht noch irgendwo Abschriften entdeckt werden, unwiederbringlich verloren sind.

Eine Zeichnung oder Beschreibung des orchestrischen Rhythmus von bestimmten, einzelnen Chortänzen eines erhaltenen Dramas haben wir nicht mehr. Da nun aber die χορεία aus  $\phi\delta\eta$  und  $\delta\rho\chi\eta\sigma\iota\varsigma$  =  $\zeta\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  besteht und die  $\phi\delta\eta$  nicht ohne Teilnahme an dem zeitlichen Rhythmus ist, sondern sich nach dem zeitlichen Rhythmus der  $\delta\rho\chi\eta\sigma\iota\varsigma$  in ihrem Zeitmaße richtet (vgl. die oben angeführten Worte aus Athenäus *κατὰ τὴν δρῆσιν λέγει*), so können wir aus der  $\phi\delta\eta$  auf die  $\delta\rho\chi\eta\sigma\iota\varsigma$  schließen.

Die  $\phi\delta\eta$  ist aber ein gesungenes Wort und befaßt 2  $\zeta\upsilon\theta\mu\acute{o}\zeta\omicron\mu\epsilon\nu\alpha$ , Ton und Wort.

Hätten wir Abschriften der ältesten Handschriften mit Notenbuchstaben, Längenzeichen und rhythmischen Weisungen, so könnten wir nach dem musikalischen Rhythmus uns den orchestrischen vorstellen suchen. Wir haben jedoch keine Überreste von der dramatischen Musik.

Unter den kleinen Überresten der antiken Musik sind die νόμοι des Mesomedes kitharodisch, Westphal 'Metrik' II S. 632. Die Beispiele aus dem Anonymus sind nur für Instrumentalmusik, Brambach 'Metrische Studien zu Sophokles' S. XXI; und wenn auch ihre Transpositionsskala zu den der Aulodik, Kitharodik und Orchestik gemeinsamen gehört (Westphal a. a. O. und Anhang zur 'Metrik' I S. 50 ff.), so geben sie doch für Analyse einer dramatischen Chormusik keinen Anhalt, weil diese verloren gegangen ist. Und was man über mehr als zweizeitige Zeichen aus ihnen etwa schließen möchte (Brambach a. a. O. S. XX. XXI), könnte sich in dieser Flötenschule bloß auf Aulodik beziehen; und es fehlt an dem nötigen besonderen Anknüpfungspunkt zur Beziehung desselben auf Orchestik. Endlich aus der Melodie zu Pindars Pyth. I folgt, abgesehen von dem Zweifel an ihrer Echtheit, und selbst wenn man die Übereinstimmung der melodischen Schlüsse mit den Schlüssen der metrischen Teile unbedingt voraus annimmt, nicht die Rhythmisierung in gleichen Takten, wie Westphal will a. a. O. II S. 629 ff. Denn jene Übereinstimmung fände ebensowohl statt, wenn man mit lauter metrischen Quantitäten von 1 und 2 Maße. Im besonderen aber kann er nichts für Kürzen unter 1 daraus folgern, weil er keine χρόνοι πρώτοι in ihr verkürzt.

Können wir also aus musikalischen Kompositionen dramatischer Texte nichts für Orchestik schließen, so bleibt uns nur übrig, uns an die Metra der Lexis, der Texte zu halten. Durch deren *pervestigatio, qua*, auch seit G. Hermanns a. a. O. p. 723, *nondum quisquam ad hunc finem* genau mit Zählung des Einzelnen

und Ganzen *usus est*, müssen wir versuchen, das Verständnis des orchestischen Rhythmus und diesen selbst zu erschließen. Damit haben wir dann *eo ipso* auch den musikalischen Rhythmus gefunden.

Der Rhythmus nun ist *numerus*. Zählen wir also vor allem die metrischen Zeiten und zwar nicht blofs im einzelnen, sondern auch im ganzen. Letzteres versäumt man. Allein Eurythmie ist nicht blofs Verhältnis von Teilen zu Teilen, sondern auch der Teile und des Ganzen zu einander.

Man möchte hierin von vornherein eine unkünstlerische Absicht sehen und es für unmöglich erklären, auf diesem Wege ein schönes und dem Publikum verständlich gewesenes Kunstwerk zu entdecken und annähernd wiederherzustellen. Das Gesuchte scheint ein Zahlenkunststück, in Bezug worauf ebenso gut und noch mehr als von anderen modernen Hypothesen zur Erklärung der musikalischen Eurythmie der Alten der Tadel gelten müßte, welchen Brambach a. a. O. S. 57. 105. 106 ausspricht. Und doch finde ich nun thatsächlich auf jenem arithmetischen Wege vollendete symmetrische Zahlenverhältnisse, und zwar ohne berechnete Kürzungen unter 1 und Längen über 2 und ohne Pausen, und mit konsequenter Durchführung der Position auch zwischen den Metren, und mit weniger Konjekturen im Text des Hippolyt, als sie A. Kirchhoff gemacht hat. Wie sollte das denn Zufall sein? Es gilt also, statt diese arithmetische Symmetrie zu leugnen, sie dem Modernen künstlerisch begreiflich zu machen, indem sie orchestisch verkörpert wird.

Zuerst sind die *χρόνοι πρώτοι* der *κᾶλα, μέτρα, στροφᾶι*, des ganzen *χορικόν, κόμμος* zu zählen, wie sie von den Handschriften überliefert sind oder durch eine mit Rücksicht auf den Sinn oder das Metrum nötige Konjektur gegeben werden. Letztere Notwendigkeit ist aber mit höchster Vorsicht anzunehmen; und wo irgend ein Zweifel an ihr bleibt, ist die Entscheidung von der Rücksicht nicht auf die Stelle selbst oder Responsion, sondern auf die Gesamtsymmetrie des *χορικόν* oder *κόμμος*, ja schliesslich aller nicht episodischen Teile zusammen abhängig.

Dabei wird man *παρὰλλαγαί*, Veränderungen, ideell zu Grunde liegender Gröfsen und Versmaße finden.

Aus der Zahl und Verteilung und Art der zweifellos gegebenen *πόδες*, akatalektischer und hyperkatalektischer, katalektischer, brachykatalektischer, verglichen mit jenen ideellen und veränderten Gröfsen, ergibt sich ferner nach symmetrischen Gesichtspunkten im einzelnen und ganzen die Zahl und Verteilung und Art der *πόδες* überhaupt, der ideellen und veränderten. Dabei wird namentlich oft ein Aufschluß über pöonische *πόδες* gewonnen.

Hierauf ist die Übertragung des Rhythmus der *λέξις* in den der *δρῆσις*, die Übersetzung der Worte in Bilder vorzunehmen.

Zuerst ist im Verhältnis zur Zahl der Choreuten (im Hippolyt 15) und im Anschluß an die durch die *δρῆσις* ebensowohl wie durch die *λέξις* auszudrückende und in der letzteren ausgedrückt vorliegende Gliederung des

Gedankens die Verteilung der *πᾶλα*, *μέτρα* an die Chorenten durchzuführen, indem jeder Choreut ebenso viele als jeder andere enthält. Davon die Seitenschritte zu Anfang der Wege ab.

Bei den Schauspielern findet eine solche Verteilung nicht statt, soweit hier die Verteilung der Worte schon gegeben ist. Soweit sie nicht feststeht, giebt auch die Rücksicht auf diese Seitenschritte ein Moment für die Abteilung ab. Sie kommt aber überhaupt hier bei der Kolenabteilung mit in Betracht.

Ebenfalls ist eine Übersicht der etwa vorkommenden päonischen und dochmischen *πόδες* in gleicher Weise und Rücksicht damit zu verbinden.

Diese verschiedenen Thätigkeiten sind aber nicht als durchaus gesonderte, in der angegebenen Reihe erfolgende Prozeduren so anzusehen, als ob jede frühere erst ganz beendet sein müßte, ehe die spätere beginnen könne. Vielmehr erfolgen sie nur im ganzen in dieser Reihenfolge, durchkreuzen sich jedoch vielfach, indem immer eines in dem Gesamtsystem auf das andere hinweist.

Mit Rücksicht auf alles dieses, womit sich dann noch aus dem Sinn entnommene Momente verbinden (was besonders auch für die Schauspieler in Betracht kommt), findet man die Anfangs- und Schlusstellungen der Chorenten und läßt nun von ihnen die den metrischen Kolen entsprechenden Wege ausführen, indem man sich Schritt für Schritt von den Silben geradeaus führen läßt, die Seitenschritte aber je nach dem Einzelfall und Zusammenpassen zum Ganzen rechts oder links wählt. Ist ein Weg kürzer als sein ideelles Grundmaß, so muß der folgende noch in derselben Richtung, doch mit einem Seitenschritt, weiter gehen, bis das Grundmaß erreicht ist; und der übrige Teil dieses folgenden Weges ist dann wieder ebenso mit dem ideellen Grundmaß dieses folgenden zu vergleichen. Ist ein Weg länger, so wird er so viel weiter über sein ideelles Grundmaß hinausgeführt, und der folgende mit seinem Seitenschritt beginnt so viel später. Wird das Ziel der vorwärts oder zurück führenden ideellen Wege in einem dann noch nicht fertigen Wege erreicht, so wird in demselben Wege umgekehrt geschritten. Die Schlüsse aller Wege in jedem *χορικόν* bilden eine symmetrische Aufstellung.

So findet man, je nach der Kunstleistung des alten Poeten, eine mehr oder minder ausdrucksvolle Orchesis. Das mannigfaltige und verschlungene Zahlensystem der sprachlich-metrischen Symmetrie, welches sich weder fortleugnen noch für zufällig erklären läßt und weder bloß durch das Ohr und die Erinnerung an die Zeiten vom Publikum hat verstanden werden, noch bloß für eine mühsame Berechnung des einsam die Partitur studierenden Gelehrten hat bestimmt sein können, wird in Verbindung mit diesem orchestischen Rhythmus leicht verständlich, sichtbar fürs Auge, übersichtlich. Daß dieses bei dem gebildeten Zuschauer noch mehr als bei dem ungebildeten der Fall war, ist natürlich; doch gilt es auch für den letzteren. Daß jeder Zuschauer am Schluß der Aufführung alles Geschaute bestimmt erinnerte und das ganze System im Geiste völlig überschaute, behaupte ich

nicht. Das war ebenso wenig möglich und nötig, wie heutzutage bei einer Oper, wobei man noch dazu ein Textbuch und eine Partitur haben kann. Dazu ist für den Kunstverständigen das vorhergehende oder nachfolgende Studium da. Ähnlich sagt Boeckh 'Metr. Pind.' p. 192: *Atque adeo haec poetarum ars recondita videtur esse, ut ne veteres quidem ipsos, praeter perfectos musica perspicere arbitrar strophae adornationem potuisse: sed capiebat tamen audientes generositas numeri, sed deliniebat carminis dulcedo et varietas, percutiebat animos sonorum tanta vis et magnificentia. Ac quum nemo esset paullo eruditior, qui non musica esset imbutus, certe complecti mente strophas integras poterant haud dubie, quaeque sibi responderent in antistrophicis, animadvertere, adiuvantibus praesertim cantus atque instrumentorum concentus et saltatione.*

Für den Poeten selbst aber wurde die Verfassung des metrischen Textes durch diese Beziehung zur Orchesis nicht sehr erschwert. Er mußte freilich streng dieselben Kürzen und Längen, wie für die Schemata der Stellungen der Füße, auch stets für die Silben beobachten. In solchen Metren jedoch begeistert und frei zu dichten, war nicht schwerer für ihn als z. B. für Platen, in selbstgebildeten Versmaßen seine Hymnen und Oden zu schaffen. Es war aber leichter, als es für den Übersetzer das Nachdichten gegebener Gedanken und Worte in einer andern Sprache ist. Übersetzen kann man mit einem doppelten Zweck. Entweder will man die antiken Rhythmen möglichst wiedergeben. Da diese in den melischen Teilen der Tragödie nicht bloß oder zunächst metrische waren, sondern orchestische, so hat das nur dann einen richtigen Sinn, wenn man dabei an orchestische Aufführung mit Gesang denkt. Thut man dies aber nicht, so giebt die bloße gesprochene Metrik gar kein einigermaßen entsprechendes Bild des Antiken wieder. Dann thut man besser, sich von dieser metrischen Fessel zu befreien und in der Weise zu übertragen, wie es Wilhelm Jordan so schön mit dem Sophokles gethan hat, nämlich in freien, kurzen Rhythmen, und statt der Trimeter Quinare für die Episodien zu gebrauchen.

Ob und wie nun von den alten Poeten die Orchesis schriftlich dargestellt worden sei, ist eine nur annähernd zu beantwortende Frage.

Einen gewissen Anhalt giebt die Stelle bei Boetius 'Instit. music.' IV 3, wo es nach der Friedleinschen Ausgabe [S. 308 f.] so lautet: *Veteres enim musici propter compendium scriptionis, ne integra semper nomina necesse esset apponere, excogitavere notulas quasdam; quibus nervorum vocabula notarentur, easque per genera modosque divisere, simul etiam hac brevitate captantes, ut, si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere super versum rhythmica metri compositione distentum, has sonorum notulas adscriberet, ita miro modo repperientes, ut non tantum carminum verba, quae litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret.* Die *notulae*, von denen hier die Rede ist, sind die Vokal- und Instrumental-Noten. Sie wurden teils überhaupt der Kürze der Schrift halber von den *veteres* erfunden, d. i. also von den schon vor Euripides

Lebenden, die sich ja ihrer schon bedienten, teils war es diesen Alten bei dieser Kürze zugleich besonders darum zu thun (*captantes*), diese Noten über komponierte Verse zu schreiben. Es handelt sich also um das Verhältnis der Notenschrift zur Versschrift. Was daher nun über letztere gesagt wird, muß in diesem Zusammenhang sich auf Kürze und Länge der letzteren beziehen, weil ja die Kürze der Notenschrift in räumlichem Verhältnis steht. Die Poesie war in Verse abgeteilt geschrieben, und ein solcher Vers war *rhythmica metri compositione distentus*. Das Metrum, das Versmaß des Verses, war rhythmisch komponiert, d. h. also in der Schrift war sichtbar der Rhythmus, die verschiedenen oder gleichen Rhythmen in einem Verse, ausgedrückt. Es war mithin eine Abteilung in Rhythmen da. Die Art dieser Abteilung deutet das *distentum* an. Dies *dis* kann daher nicht auf die Trennung eines Verses von einem andern gehen, den man sich ohnehin nicht gut daneben, sondern besser darunter geschrieben denkt. Vielmehr geht das *dis* auf die Ausdehnung des Verses selbst. Nicht nach Worten, sondern nach Rhythmen, Füßen teilte man die gesungenen Silben ab. Indem man Zwischenräume zwischen den Füßen machte, während man in den Füßen die Buchstaben enger schrieb, dehnte man den ganzen Vers auseinander. Nun aber wollte man die Noten über die Silben schreiben, und dazu bedurfte man also kurzer Zeichen für die Töne, d. i. der *notulae*. Von Taktstrichen ist hier keine Rede. Auch die Quantitätszeichen  $\cup$ ,  $-$ ,  $\sqcup$ ,  $\sqcup$ ,  $\sqcup$ , werden nicht erwähnt, was darauf deutet, daß die Quantität der Noten in dem metrischen Silbenwert meist schon mitgegeben war und meist demnach auf 1 und 2 sich beschränkte. Später, als man den Vers nicht nach Versfüßen, sondern nach Worten abteilte, schrieb man die Namen der Versfüße bei, wie die Hymnen des Dionysius und Mesomedes zeigen. Die *veteres* aber hatten das nicht nötig. Auch die Noten schrieben sie einem gesungenen Gedicht, *carmen*, nicht immer bei; das zeigen die Worte *si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere*. Man vergleiche mit dieser Erklärung die gleiche von Oskar Paul in seiner Übersetzung S. 105.

Es wurden somit die  $\pi\acute{o\delta\epsilon\varsigma$  des Rhythmus schriftlich dargestellt. Wir dürfen annehmen, daß dieses sowohl bei einem bloß gesungenen als auch bei einem mit Orchestis verbundenen Melos geschah.

Wurde aber auch die orchestische Ausführungsweise der  $\pi\acute{o\delta\epsilon\varsigma$  schriftlich bezeichnet, angedeutet?

Schon von den Noten heißt es: *si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere*. Es war also nicht immer die Absicht der Musiker, *ut melos in memoriam posteritatemque duraret*. Sie teilten manchmal, wohl also durch eigenes Singen und Spielen, nur mündlich für gegenwärtige Zwecke einübend ihr *melos* mit. Sollte mehr Sorge für Orchestis getragen worden sein? Daß die tragischen Melodien verloren gegangen sind, mag auch darin liegen, daß man die enharmonischen Partien mit ihren Diesen schon zu des Aristoxenus Zeit zu schwer fand. Allein die orchestische Kunst verstand man auch bald nicht mehr, und so könnte es orchestischen schriftlichen Darstellungen, wie musikalischen, aus ähnlichem Grunde gegangen sein.

Dafs es aber solche orchestische schriftliche Darstellungen irgendwelcher Art gab, dafür spricht der Umstand, dafs berühmte Tragödien wiederholt lange nach dem Tode der Verfasser aufgeführt wurden. Man kann nicht annehmen, dafs dafür die Orchesis immer neu komponiert ward. Ebenso wenig möchte es annehmbar sein, dafs sie ganz im Gedächtnis der Darsteller oder eines von ihnen, namentlich des Koryphäus, so haftete, dafs er sie nach Jahren wieder mündlich überlieferte. Vom Poeten selbst läfst sich das kaum denken, der so viele Stücke nach einander komponierte. Das wäre schon eher denkbar, dafs nur die Hauptsachen des Tanzes angegeben waren und dazu das Detail immer neu überliefert und auch wohl erfunden ward, wie das ja bei unsern grossen Orgelkompositionen früher zu geschehen pflegte. Irgend welcher schriftlicher Fixierung bedurfte es aber.

Bei den Aufführungen nach Jahrhunderten müssen allerdings Veränderungen an den Stücken vorgenommen worden sein, weil man weder enharmisch singen noch tragisch tanzen konnte; wie denn auch das Geld zur Stellung eines tragischen Chors auf der klassischen Bühne, nämlich in Athen selbst, ausging. Man änderte gewifs mit Berücksichtigung der früheren Kompositionen, wie z. B. Mozart mit der Gluckschen Oper gethan. Allein die alten schriftlichen Aufzeichnungen vervielfältigte man nicht mehr; und so sind sie verloren gegangen.

Vielleicht darf man etwas Analoges wie bei unsern Partituren und ausgeschriebenen Stimmen sich vorstellen.

Der Poet verfaßte für den Gesang eine Aufzeichnung der gesamten gesungenen Worte mit den Vokal- und Instrumental-Noten darüber.\*) Jeder Sänger aber erhielt Abschriften seiner Stimme nebst den nötigen Bezeichnungen davon, wo er einzufallen und wo und wie lang er zu pausieren hatte.

Für die Orchesis gab es wohl eine eigene Darstellung daneben. Aus den einzelnen Angaben der Scholiasten über die Gebärden möchte ich vermuten, dafs einzelne solche Bühnenweisungen bei den Stücken, wie bei unsern Dramen, vorhanden waren. Vollständig aber waren die Gebärden des Leibes, des Kopfes und der Hände gewifs nicht angegeben. Allein beim Rhythmus der Schritte mochte es sich anders verhalten. Zu seiner Erfindung mochte der Poet eine kleine Nachbildung der Thymele und des Prosceniums in Holz besitzen. Die Partitur dann enthielt für jeden Tan-

\*) Dazu gehörten auch Partien, wo vielleicht nur öfter eine Tonhöhe des metrischen Sprechens angegeben ward, ohne dafs jede Silbe ihren eigenen Ton bezeichnet erhielt, Xenoph. Sympos. VI 3: ἡ οὖν βούλεσθε, ἔφη, ὥσπερ Νικίστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετραμέτρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ ὑπὸ τὸν αὐλὸν ἐπὶ διαλέγωμαι. — Im übrigen vgl. Sext. Empir. adv. mathem. VI 16 sq. (ed. Bekk. 1842): ἀμέλει γέ τοι καὶ οἱ ποιηταὶ μελοποιοὶ λέγονται, καὶ τὰ Ὀμήρου ἔπη τὸ πάλαι πρὸς λόγῳ ἦδοντο. ὡσαύτως δὲ καὶ τὰ παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσιμα, φρενὴν τινα ἐπέχοντα λόγον. Vgl. Geppert 'Altgr. Bühne' 243/4. Schol. Nub. Aristoph. 313: βαρέβρομος: Ἀντὶ τοῦ πολύηχος, πολλὰ βρέμουςα. προσήλουν γὰρ καὶ ταῖς τραγῳδίαις καὶ τοῖς κολλοῖς χοροῖς. R. — Vesp. 582: ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν.



eine Nachzeichnung, ein Diagramm des für ihn jedesmal zur Anwendung kommenden Teils der ganzen Thymele und des ganzen Prosceniums; und jedem Tänzer wieder wurde der für seinen Tanz gebrauchte Teil nachgezeichnet. Darin wurden dann die Wege der Tänzer gezeichnet. Vielleicht aber war auch nicht einmal diese Anschaulichkeit nötig. Es konnte durch einzelne Buchstaben und Ziffern der Tanz ebenso gut, wie bei unsern Schachpartien, bezeichnet werden. Und dann mochten die Tänzer beim χοροδιδάσκαλος an seinem Miniaturtheater anschaulich an Figuren die von ihnen zu machenden Schritte sehen und nachher im Übungsplatz des Chors auf einem Boden einüben, der eine genaue, gleich große Nachbildung der wirklichen Stätten der Aufführung war. Die Größe der Thymele und des Prosceniums waren nicht der Art, daß sie das unmöglich oder besonders schwer machten. Und man kann auch nicht annehmen, daß man die Übungen öffentlich vor aller Augen im Theater selbst vorgenommen habe und daß die Thymele stets aufgeschlagen vorhanden war. Das Vorhandensein eines solchen Übungsplatzes ist auch bezeugt, Schneider 'Att. Theaterwesen' Anm. 140.

Alle schriftlichen Diagramme und Aufzeichnungen von Orcheseis aber, wenn es solche gab, sind spurlos verloren gegangen. Eine einzige wäre uns mehr wert als alle die abstrakten Namen von Tänzen bei Pollux und bei Athenäus.

Ich versuche denn nun im Folgenden, aus dem überlieferten metrischen Text der melischen Teile des Hippolyt eine hypothetische Darstellung der Orchesis derselben abzuleiten.

Bei einfacher Zählung der Zeiten, wenn ich alle Längen 2-zeitig und alle Kürzen 1-zeitig nehme, finde ich eine vollkommene Gesamtsymmetrie der χορικά als eine gegliederte Einheit, und ebenso wieder in jedem der beiden Kommoi eine in sich einheitliche Bildung. Ich beobachte dabei ausnahmslos die Position, sogar in den Schlußsilben der Metra, die Indifferens und den Hiatus, und konjiziere im Text weniger als A. Kirchhoff. Auch Pausen wende ich nicht an. \*) Ich binde mich also im höchsten Grade. Und doch finde ich jene Gesamtsymmetrie.

Mit dem bloßen Ohr ist diese nun so nicht zu begreifen. Man hat daher versucht, durch Dehnungen und Kürzungen der metrischen Werte von 1 und 2 Taktgleichheit herzustellen. Allein wozu dann überhaupt jene ausgebildete Symmetrie der *numeri*, welche ich bei der Messung bloß mit 1 und 2 finde? Sie wären ja ein nutzloses Ding, bloß zum sofortigen Zerstören geschaffen. Vgl. G. Hermann 'Elem. doctr. metr.' Praef. VI: *quorsum enim tanta arte metra stropharum composuissent, si rhythmorum flexu sublati vel obscurati essent numeri isti?*

\*) Pausen sind nicht unbestimmte Zeiten zwischen Silben, Tönen, Schritten, sondern mit dem gemeinsamen Taktmals gemessene, durch kein *ῥυθμιζόμενον* ausgefüllte, leere Teile des Taktes. Zeiten von unbestimmter Dauer zwischen Metren sind keine Pausen. Der χρόνος κενός ist eine Pause. In meiner Hypothese wende ich ihn nicht an.

Es ist also eine andere Weise zu suchen, wie jene Symmetrie dem antiken Publikum als etwas künstlerisch Schönes erkennbar und genießbar wurde. Und diese Weise ist die orchestische, in welcher die *σχήματα* und *πορὰί* mit Beibehaltung der Messung von 1 und 2 genau jene Symmetrie ebenfalls enthielten. In den Schritten aber und nicht in den *σχήματα*, also nicht in den Zeiten, sondern in der Durchmessung der Räume lag nach der oben angeführten Stelle des Plutarch Quaest. conv. IX 15 die *ἐμμελία*, in dem *ὀρχεῖσθαι πορὰν παρὰ πορὰν*. Daran schloß sich erst der zeitliche Rhythmus in gleichen auf 1 und 2 gebauten Verhältnissen der *σχήματα*, *συλλαβαί*, *φθόγγοι* an.

Ich will hier aber nur die Verhältnisse der melischen Partien untersuchen und gehe auf die in dem Dialog nicht ein. Gewiß ist auch dieser nach Zahlenverhältnissen in der Tragödie so gut eingeteilt gewesen, wie es Vitruv von der Komödie berichtet p. 104 Rose und Müller-Strübing, Z. 11—14, wo es nach Angabe des Verfahrens der Pythagäer in ihren Schriften heißt: *Graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum dividerunt spatia fabularum. ita partes cybica ratione facientes intercapedibus levant actorum pronuntiationes.*

---

## 1. Anhang zu Teil II.

### Zur Erklärung des über die *τελευταία ἀδιάφορος* bei Aristides Quintil. p. 47 M. Gesagten.

Vor der Stelle des Arist. Quint. p. 47, wo er von der Adiaphorie der *τελευταία πάντος μέτρου* handelt, geht eine Auseinandersetzung über die *μέσαι καὶ ποιναι* (*συλλαβαί*) vorher, die so heißen *διὰ τὸ ποτὲ μὲν βραχείας, ποτὲ δὲ μακράς ἐκπληροῦν χρειάς*, p. 46. Sie werden durch Positionsfähigkeit erklärt. Genommen werden sie von den *φύσει μακράι*, die auf einen langen Vokal ausgehen, den *φύσει βραχεΐαι*, wo eine Silbe mit dem Ende des Wortes endet, den *θέσει μακράι*, wo auf einen kurzen Vokal *muta cum liquida* folgt.

Die Adiaphorie der letzten *πάντος μέτρου* ist etwas anderes. Ob ein Metrum auf sie folgt oder nicht, ob dessen Anfangsbuchstabe Positionseinfluß auf sie übt oder nicht, ob sie überhaupt *κοινή* sein kann oder nicht, das kommt nicht in Frage. Die *τελευταία* ist in allen Fällen *ἀδιάφορος*, d. h. sie darf kurz oder lang sein, und dabei die Quantität des thematisch beabsichtigten *πούς* haben, oder *brevis pro longa, longa pro brevis* sein, ist aber in jedem Fall eins von beiden, kurz oder lang.

Bei der *κοινή* kommt in Frage, ob eine Silbe vor einer folgenden, von der nur der Anfangsbuchstabe in Betracht kommt, aus lang oder kurz, was sie ist, kurz oder lang werden kann. Bei der *ἀδιάφορος* aber kommt in Frage, wie sich eine Silbe zum *πούς* verhält, und dabei ist die folgende Silbe ganz in Betracht zu ziehen, d. h. nicht bloß mit ihrem Anfangsbuchstaben, sondern mit allen ihren *στοιχεῖα* und ihrer eigenen Position, rücksichtlich ihrer Quantität.

Das Wesen der *ἀδιάφορος* wird hier von Aristides als anderweitig bekannt vorausgesetzt. Er erklärt nicht Wesen und Beschaffenheit der Adiaphorie, sondern giebt den Grund an, warum Adiaphorie immer bei der *τελευταία* stattfindet.

Die Adiaphorie kann überhaupt vorm Ende eines Metrums zu Anfang oder in der Mitte desselben oder am Ende eines Metrums stattfinden. I 1. Hephaest. Gaisf.<sup>2</sup> I 34, 7: *Ἐπειδὴ δὲ πᾶσα μέτρων* (nämlich der jambischen, sonst wäre es falsch) *ἀρχὴ ἀδιάφορος, καὶ ὁ ἱαμβος* (hier τὸ *τρύμετρον ἱαμβικόν*) *ἔδξατο ἐν ἀρχῇ τὸν σπονδειόν*. — Erweitert auf 2 Silben wird diese Adiaphorie zu Anfang im *ἀντισπαστικόν* zu einer Adiaphorie des Fußes. Studemund 'Anecd. var. Gr.' I 122, 105 ad pag. 8, 9 A K Q in

Schol. Heph. Ambros. αὐτὸ ἀντισπαστικὸν ὀμέτρον τὸν πρῶτον ἀπλοῦν πόδα ἀδιάφορον λαμβάνει. Ebenda p. 140 ad p. 44, 14 ὁ πρῶτος (im Αἰολικῷ) πάντως δισύλλαβος ἀδιαφορεῖ; vgl. ad 44, 5 τὸ αἰολικὸν πάντως ἔχει τὸν πρῶτον ἓνα τῶν δισυλλάβων. — 2. Tractat. Harlei. bei Hephaest. Gaist.<sup>1</sup> I 321, 13: ἡ κοινὴ ἢ τὸ μακρὸν εἰς βραχὺν τρέπεται, καταπεραιούμενον εἰς λόγου μέρος, ἔχον δὲ τὴν ἐξῆς ἀρχομένην ἀπὸ φωνήεντος, ὥς τὸ „δεῦτε δὴ ἐννέπετε“, ἢ τὸ βραχὺ εἰς μακρὸν, διχῶς δέ, ἢ γὰρ περαιούται μὲν εἰς μέρος λόγου, τὴν δὲ ἐξῆς ἀδιαφόρως ἔχει ἀρχομένην, οἷον (Π. 14, 1) „Νέστορα δ' οὐκ ἔλαθεν λαχῆ“, ἢ ἐπιφέρεται δύο σύμφωνα, τὸ μὲν ἡγούμενον ἄφωνον, τὸ δὲ ἐπόμενον ἀμετάβολον, οἷον (Π. 19, 287) „Πάτροκλέ μοι δειλῆ“. [Um bei dem vorhin von dem Verf. des Tractatus Harleianus (wie von Heph. I 17, 15) angeführten Eröffnungsverse des 14. Gesanges der Ilias zu verweilen:] Hier (Π. 14, 1) ist *ι* die folgende Silbe, indem *ι* deren Ende, Mitte, Anfang ist. Lang kommt *ι* in *λαχῆ* niemals vor. Die Meinung ist also: *θεν* ist lang, mag die *ἐξῆς* mit Vokal kurz wie hier mit *ι* anfangen (denn vom Digamma in *ι* weiß der Tract. Harlei. nichts) oder lang, wie es *η* in *ἡγή* thäte, oder mag sie, selbst kurz oder lang, positionbildend mit Konsonant anfangen. Die Adiaphorie ist hier die der folgenden Silbe; es ist gleichgültig, ob sie lang oder kurz ist, mit Vokal oder mit Konsonant beginnt. Man muß hier aber die folgende Silbe in dem ποδικῷ σχήματι, α, mitnehmen, um den Fuß \_ ο ο, *θεν ια*, vollkommen zu erkennen, πρὸς ἐντελῇ γνῶσιν τῆς τοῦ ποδὸς ἐπισκέψεως (wortüber noch spezieller unten). II. Heph. Gaist.<sup>2</sup> I 28: Παντὸς μέτρον ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβή, ὥστε δύνασθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν· οἷον (Π. 2, 1) „Ἄλλοι μὲν ἴα θεοὶ τε καὶ ἄνδρες ἱπποκοροῦσται | Εἰδὼν παννύχιον· Ἄλ' αὖ δ' οὐκ ἔτι νήδυμος ὕπνος (es folgt zu Anfang von V. 3 'Ἄλλ')“. Ἐν μὲν γὰρ τῷ πορτέρῳ μακρὰ ἐστὶν ἡ τελευταία συλλαβή, ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ βραχεῖα. Hier ist die Adiaphorie der *τελευταία* nicht durch ein allgemeines metrisches Schema, sondern durch ein historisches Beispiel von Metren eines Dichters exemplifiziert. Dafs sie auf ein nur theoretisches Metrum nicht gehe, dafs dabei Position durch den Anfang des folgenden Metrums, sei es eines nur theoretischen, sei es eines historisch vorkommenden, überhaupt in Betracht komme oder nicht, davon ist nichts gesagt. — Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 139 ad Heph. Gaist.<sup>3</sup> 41, 6: πᾶν γὰρ ἔπος ἐξάμετρον καταληκτικὸν ἐστὶν εἰς δύο συλλαβάς, τῆς τελευταίας ἀδιαφορούσης μετὰ μικρᾶς ἢ βραχείας. — Heph. Gaist.<sup>3</sup> I 168, 4 Schol.: καλεῖται δὲ παρὰ τισι καὶ παρὰ λαμβος, ἐπεὶ παρὰ τὰ τέλη τῶν λαμβέων μέτρων εὐρίσκεται ἢ ὅτι πυρρὸς καὶ λαμβος παρὰ τι ὅμοιοι εἴσι, περὶ τὴν ἐσχάτην συλλαβὴν διαλλάσσοντες, ἥτις ἐστὶν ἀδιάφορος ἐπὶ παντὸς μέτρον. Diese *τελευταία* ist also nicht ἄλογος, irrationalis, sondern lang oder kurz. Ob sie auch *κοινὴ* ist oder sein kann, wird nicht erörtert. — Tract. Harlei., ebenda 323, 10: ἡ δὲ ἔκτῃ (χώρα im jambischen Trimeter) ἐστὶ μὲν ἀδιάφορος, ὥς ἐπὶ παντὸς μέτρον, δέχεται δὲ καθολικότερον λαμβὸν ἢ πυρρὸν. Die *χώρα* ist der Platz des *πούς*.

Zu unterscheiden sind *κοινότης*, *ἄλογία*, *ἀδιαφορία*. Die *κοινότης* und *ἄλογία* gehen nur auf die Quantität der Silbe als solcher; die *ἀδιαφορία*

geht auf einen Fuß, sei es teilweise, sei es ganz, d. i. auf einen Teil oder die Gesamtheit der zu einem Fuß vereinigten Silben. Die *ἀλογία* ist die Irrationalität zwischen 1 und 2; die *κοινότης* die Fähigkeit, 1 aus 2 oder 2 aus 1 zu werden; die *ἀδιαφορία* aber die gegenseitige Gleichgültigkeit eines Fußes gegen Kürze 1 und Länge 2, wie von Kürze 1 und Länge 2 gegen einen Fuß.

Bei Aristides M. p. 47 ist nun die Meinung nicht: Wenn die letzte Silbe durch keine andere nachfolgende (d. h. dadurch, daß keine andere nachfolgt) losgetrennt ist, dann tritt der Fall ein, daß man von der letzten Silbe sagen kann, sie sei von einer Länge. Denn die *Adiaphorie* wird hier von Aristides erörtert; diese ist aber die Eigenschaft einer bestimmten, namentlich letzten Stelle im Vers, durch Silbenlänge oder -kürze ausgefüllt werden zu können, ohne daß in dem einen wie in dem andern Fall der *πούς*, der dort stehen soll, etwas einzuwenden hat, wobei jener *πούς* sich gleichgültig verhält, jenem *πούς* die Silben-Quantität gleichgültig ist. Jede *τελευταία* gehört ihrem *Metrum* an, und da dieses mit Wortende und der Abwesenheit der Möglichkeit von *Hiatus* vom etwa folgenden *Metrum* getrennt ist, so ist jede *τελευταία* eine *ἀπωρισμένη* insofern. Das jedoch hat nichts mit ihrer *Adiaphorie* zu thun, und diese besteht weder in dieser Getrenntheit, noch ist sie dadurch bedingt oder ausgeschlossen. Sie besteht darin, bei der *τελευταία*, daß die *τελευταία* unter allen Umständen, was den *πούς* angeht, kurz oder lang sein kann, immer aber eins von beiden ist. Das *ἀπωρισμένως* ist daher anders zu erklären. Der Sinn ist, daß, wenn eine andere Silbe folgt, dadurch dann abgegrenzt, bestimmt wird, daß die vorhergehende Silbe nur eine Größe haben darf, indem dadurch bestimmt wird, daß ein bestimmter *πούς* vorliegt und welcher bestimmte *πούς* vorliegt. An den ausnahmsweisen Fall des Polyschematismus ist dabei nicht gedacht. Das *ἀπωρισμένως* bedeutet, daß die eine Größe, sei es Kürze oder Länge, die, welche dann jedesmal eben stattfindet, für diese Stelle bestimmt, von der andern, der Länge oder Kürze für sie, in ihr abgegrenzt ist. Es hat, nur in schärferem Ausdruck, denselben Sinn, wie in dem Scholion zu Heph. Gaisf.<sup>2</sup> I 107, 10 das *ᾠρισμένους*: Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται, ὅταν παρὰ τοὺς ᾠρισμένους τόπους τίθενται οἱ πόδες. Dort ist an die Spondeen in geraden Stellen der jambischen, in ungeraden Stellen der trochäischen *Metra* gedacht. Es handelt sich dort also um *Metra* aus 2-silbigen Füßen.

An *Metra* aus solchen Füßen ist auch Aristides M. p. 47 gedacht. Es handelt sich darum, daß wir, bei metrischem Unterricht, eine Silbe *ἐν ποδικῷ σχήματι κινεῖν*, d. i. verlängern oder verkürzen wollen; dadurch geschieht eine auch *podische* Veränderung, eine nicht bloß die Silbe, sondern auch den *πούς* treffende Veränderung, weil [Schol. Heph. Gaisf. I 163, 16] ein *πούς* eine Zusammenstellung *ποιῶν*, d. i. langer und kurzer Silben, mindestens einer langen und einer kurzen Silbe, zweier langen, zweier kurzen Silben ist. Um nun eine *ἐντελὴ γνῶσιν* bei der Betrachtung τοῦ ποδός zu erhalten, müssen wir nicht nur 1 Silbe untersuchen, sondern die folgende hinzunehmen. Um 2-silbige *πόδες* also handelt es sich hier. Die kurze

Stelle des Aristides *Χρή δὲ — προσήκοι* ist wohl eben ein Auszug, der Anfang einer weitläufigeren Auseinandersetzung, die ihm als Quelle diente.

Gehen wir die einzelnen möglichen Fälle eines solchen *κινεῖν* der Silbe *ἐν ποδικῷ σχήματι*, einem 2-silbigen, durch. Ist eine Silbe *υ* und wir ändern sie zu *—*, so giebt es einen Trochäus, wenn *υ*, einen Spondens, wenn *—* folgt; ist sie aber *—* und wir ändern sie zu *υ*, so giebt es einen Pyrrhichius, wenn *υ*, einen Jambus, wenn *—* folgt. Diese Erörterungen hatten ihren Platz beim Unterricht im jambischen, trochäischen, antispastischen, äolischen, polyschematistischen Metrum.

Die Silbe ist *ἐκ τῶν ξαντῆς στοιχείων*, wenn man nur diese *στοιχεῖα* in Betracht zieht, immer entweder lang oder kurz, *ἐνὸς μεγέθους*, sie ist das aber im Gegensatz entweder dazu, daß sie *positione κοινή* sein, oder daß, daß sie den Teil eines *πούς* ausmachen kann. Von dem ersteren Gegensatz ist vorher, von dem letzteren wird p. 47 von *Χρή δὲ* an gehandelt.

Daß das Ende eines Metrums vom Anfang des folgenden so weit entfernt sei, daß keine Position stattfinden kann, ist weder behauptet noch geleugnet. Thatsächlich weiß ich aus meinen Untersuchungen am Hippolyt, daß sie stattfinden kann; wenn ich auch nur von derjenigen *κοινότης*, wenn eine konsonantisch endende *βραχεῖα* vor Konsonant lang wird, Beispiele, allerdings aber zahlreiche Beispiele habe.

Ebensowohl aber giebt es zahlreiche Beispiele im Hippolyt, wo am Schluß *Adiaphorie*, sei es mit *brevis pro longa* oder mit *longa pro brevi*, sich geltend macht.

Auch findet *Adiaphorie* sowohl beim letzten Metrum eines Systems, als bei jedem früheren desselben, sowohl bei akatalektischen, als bei irgend einer Art katalektischer, sei es verkürzter, sei es verlängerter, Metren statt.

Ist der 2-silbige (auch vom mehr als 2-silbigen gilt dies) die *τελευταία* enthaltende *πούς* ein akatalektischer, so kann er seine ursprüngliche Form als *κύριος* oder eine *τελευταία* mit *longa pro brevi*, *brevis pro longa* haben.

Durch den Gegensatz zur *τελευταία* wird der Ausdruck *ἐν ποδικῷ σχήματι* zunächst (s. o.) dahin erklärt, daß darunter alle Stellen vor der *τελευταία* verstanden sind. Da nun aber diese eine *ἀδιάφορος* ist, so kann sie nicht als *ἐπομένη* entscheidend für die *ἐντελής γνώσις* des letzten *πούς* in Betracht kommen. Somit müssen wir die Stelle, wo das *ἐν ποδικῷ σχήματι* stattfindet, weiter zurück, mindestens auf die des vorletzten *πούς* verlegen. Da nun die Silbe, von der das *ἐθέλομεν κινεῖν* gesagt ist, vor der *ἐπομένη* liegt, so ist sie mindestens als viertletzte, als Anfang des vorletzten *πούς* zu denken, wenn sie eben *ἐν ποδικῷ σχήματι* sich befindet.

Zum Sinn des Worts *κινεῖν* in der Stelle des Aristides p. 47 vgl. Schol. Heph. Gaisf.<sup>2</sup> I 103 [?]: *πλήθος σχημάτων und κίνησιν χρόνων καὶ ἐκ τούτων διαφόρων ποδῶν σχέσιν*. Die Silbe wird bildlich als etwas betrachtet, das sich zwischen Kürze und Länge, 1 und 2, hin und her bewegt. Dies wird von Aristides vor der fraglichen Stelle mit der sonst bekannten bildlichen Bezeichnung *κινούμενοι* für die *φθόγγοι* zwischen den *ἐστῶτες* mittel-

bar dadurch in Beziehung gebracht, daß die Quantitäten von einfachem Konsonanten =  $\frac{1}{2}$ , kurzem Vokal = 1, langer Silbe = 2 mit den harmonischen Intervallgrößen von Diesis =  $\frac{1}{4}$ , Halbton =  $\frac{1}{2}$ , Ton = 1 in Vergleich gesetzt werden.

Wollen wir die Silbe *μόνην κινεῖν*, so *κινούμεν* wir nur sie; wollen wir sie aber *ἐν ποδικῷ σχήματι κινεῖν*, so *κινούμεν* wir sie und das *ποδικὸν σχῆμα*. Das *μόνην* bedeutet nicht: wenn die Silbe, die wir *κινεῖν* wollen, die einzige ist, wenn wir also keine mehr *κινεῖν* wollen, sondern: wenn sie nicht eine *ἐν ποδικῷ σχήματι*, nicht eine in solchem mit anderen verbundene, wenn sie eine alleinstehende ist; denn *ἐν ποδικῷ σχήματι* steht eine Silbe mit mindestens 1 andern Silbe zusammen.

*Ἀτάκτα*, ein Beispiel sogleich einer nicht *ἐν ποδικῷ σχήματι*, einer in dem dadurch hier gegebenen Gegensatz alleinstehenden Silbe ist die beliebig *κινουμένη τελευτάτα*, indem auf sie keine Silbe folgt, wodurch bei der *κίνησις* eine *ἐντελής γνῶσις τοῦ ποδός* bedingt ist. Mag Akatalexis oder irgendwelche andere Katalexis stattfinden, so bildet die *τελευτάτα* nicht eine erste Silbe eines *πούς*, worauf noch eine andere folgt. Um nun aber ein *ἐντελὴ γνῶσιν* zu erhalten, müssen wir das *τέλος* hinzunehmen; und da kein solches in diesem Fall vorhanden ist, sondern es nur die *τελευτάτα* giebt, so ist am Ende, bei der *τελευτάτα* die *ἐντελής γνῶσις* nicht möglich, wozu es erforderlich wäre, daß auf die *τελευτάτα* noch ein *τέλος* folgte. Daher ist es für die *ἐντελής γνῶσις* hier überhaupt gleichgültig, ob die *τελευτάτα* lang oder kurz ist; die *τελευτάτα* ist also *ἀδιάφορος* auch dafür.

Über den Unterschied 2- und 3-silbiger *ἄπλοϊ πόδες* von 4- und mehrsilbigen *σύνθετοι* heisst es Heph. Gaisf.<sup>3</sup> I Schol. p. 164. 165, daß die *ἄπλοϊ* durch Zusatz bloß von Silben entstehen, die *σύνθετοι* aber durch Zusatz von *πόδες*. Aristides nun begnügt sich hier p. 47 mit dem Fall der Hinzusetzung einer Silbe zu einer andern, indem ja auch in 3 Silben 2 immer enthalten sind und es für die Beweisführung bei der *τελευτάτα* genügt, nur vom Zusatz von 1 Silbe zu sprechen, weil dann schon keine *τελευτάτα* mehr vorhanden ist.

Auf die Erklärung des Polyschematismus (den Westphal nicht erklären zu können gesteht) läßt sich Aristides nicht ein. Dieser ist eine von den Arten der Adiaphorie vor dem Ende; *υ - -* und *- -*, *- -*. Sein Grund ist die orchestische Variation. Er ist eine Art der *παράλλαξις ἐπὶ μεῖζον* und *ἐλασσον*; zunächst in der Orchesis, dann, bei der Verbindung der *λέξεις* mit ihr, auch in der *λέξις*. Er hält sich innerhalb der Schranke von *ἄπλοϊ πόδες*. Weitergehende *παράλλαγαί* fügen hinzu, nehmen fort ganze Fülße vorn, mitten, hinten.

## 2. Anhang zu Teil II.

### Μικτοί.

Aristid. Quint. p. 39 M., 26 Jahn: *Εἰσὶ δὲ καὶ ἄλογοι χορεῖοι δύο· λαμβοειδής, ὃς συνέστηκεν ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων καὶ τὸν μὲν θυμὸν ἔοικε (M. ἔοικεν) δακτύλῳ, τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν λάμβῳ· ὁ δὲ τροχαιοειδής (M. τροχοειδής) ἐκ δύο ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως, κατ' ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου. Cäsar 'Grundzüge' p. 55 stimmt mit Meibom überein. Jahn liest τροχαιοειδής, wie Martian. Cap. ed. Eyssenhardt p. 373 trochaeides.*

Aristides spricht a. O. vorher von gemischten Füßen: *Μιγνυμένων δὲ τῶν γενῶν τούτων εἶδη γίνεταί πλεονα.* Die *γένη* θυσμικά sind τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον καὶ τὸ διπλάσιον (προστιθέασι δὲ τινες καὶ τὸ ἐπίτεριον) . . . . *γένη* ἔπερ ἄλογα καλεῖται, οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προκειμένων λόγων οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ εἶδη θυσμικά σώζειν τὰς ἀναλογίας. *Τῶν σὲ ποδικῶν (= θυσμικῶν) γενῶν πρῶτόν ἐστι διὰ τὴν ἰσότητα τὸ δακτυλικόν . . . Ἐν δὲ τῷ λαμβικῷ γένει . . . Ἐν δὲ τῷ παιωνικῷ . . . .* Als εἶδη, μιγνυμένων τῶν γενῶν τούτων, zählt er nun auf δύο δογματικά, das 8- und das 12-zeitige, und προσοδικαί, διὰ τριῶν, διὰ τεσσάρων, ἐκ δύο συζυγιῶν. Dann folgt obige Stelle. Jene vorher genannten εἶδη entstehen also durch äufßere Aneinandersetzung, Zusammensetzung von 2 oder 3 *γένη*. Darauf folgt obige Stelle, die von einer innerlichen *μίξις* handelt, des δακτύλος und λαμβος, und des ἄλογον, was im Namen liegt.

Jene äufßere *μίξις* ist eine σύνθεσις, wie es von dem δογμακόν heißt: *συντίθεται ἐξ λάμβου u. s. w.* So werden vorher 35. 36 M., 23 Jahn, unterschieden σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες, ὥς οἱ δωδεκάσημοι (nicht also die ἐν τῷ λαμβικῷ γένει p. 37. 38 M., sondern unsere δογμακά von 12 Zeiten), ἀσύνθετοι δὲ οἱ ἐν γένει ποδικῷ γράμενοι, ὥς οἱ τετράσημοι, μικτοὶ δὲ οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς θυμὸν ἀναλυόμενοι, ὥς οἱ ἐξάσημοι. Hier ist also unter μικτοί auch eine innerliche Mischung verstanden.

Der λαμβοειδής nun ἔοικε τὸν θυμὸν δακτύλῳ. Darunter ist das γένος zu verstehen; denn von einer Mischung der *γένη* ist die Rede. Es ist das aber das ἴσον. Freilich muß ein ἄλογον da sein; woher sonst der Name? Und das erinnert an die ἄλογος μακρά im heroischen Daktylus, Dionys. Halic. Die ἄλογος ist nicht eine dritte Art Silbe, sondern eine Art der μακρά, eine nicht τέλεος μακρά. Indessen bleibt darum das rhythmische



γένος des Daktylus doch das ἴσον. Das ist es wegen der Zahl der Zeiten, 2 also in der μακρά, 2 in den 2 βραχεῖαι. Nun aber kann man von der Qualität, d. h. den verhältnismässigen Silbengrößen, ποιότης, absehen und bloß auf die Zahl der Silben sehen. Dann sind es 3. Es sind 3, weil die μακρά 1 und die βραχεῖαι 2 sind. Da nun so 1 und 2 sich gegenüberstehen, wie auch im Jambus, dort ungleiche, hier lauter gleiche Größen, so ist doch der allgemeine λόγος 1. 2, mithin das *tertium comparationis*, vorhanden. Der χορ. λαμβ. also ἔοικε (so Jahn, ἔοικεν M. und C.; vgl. Boeckh 'Metr. Pind.' p. 42), ist dadurch dem λαμβος ähnlich, d. h. dem γένος von „ὁ β̄ πρὸς τὸν ᾱ τὸν διπλασιῶ“ λόγον. Wie die Zahlen 1 und 2 benannt sind, ob die 2 in einer kontinuierlichen Größe –, oder in diskreten ∪ ∪ bestehen, ist ganz gleichgültig für das *tertium comparationis*. Im χορ. λαμβ. sind es stets diskrete, ∪ ∪, im λαμβος 1 kontinuierliche – oder 2 diskrete. Aristides denkt auch ausdrücklich nur an λέξεως μέρη, hätte aber auch ὀρθῆς, ὀρθήσεως μέρη nennen können.

Er fängt mit dem λαμβοειδής an, weil der χορείος ἄλ. überhaupt mit Arsis beginnt. Auch denkt er bei λάμβω katexochen an ∪ –, doch ohne – ∪, ∪ ∪ ∪ auszuschließen; er hat nur vorzüglich ∪ – im Sinn, weil das ἔοικε da ganz besonders paßt.

Historisch aber dürfte der τροχοειδής dem λαμβοειδής voraufgehen. Jener bildet nicht einen trochäischen Gegensatz, sondern ist der töpfer-scheibenähnliche, radähnliche, Πias 18, 600. Geht man, nach Aristides' Benennung dafür κατ' ἀντιστροφήν, links herum, indem man, ein liegendes Rad mit Speichen gedacht, zweimal 1 Speichenweite als βραχεῖα außen mit dem rechten Fuß nimmt, und 1 mal eine innere, kleinere Doppelweite von 2 kleineren Speichenweiten innen mit dem linken, und dabei die beiden βραχεῖαι ἐπὶ θέσιν stärker tritt, so hat man den τροχοειδής. Geht man dagegen, nach der dabei vorauszusetzenden Benennung, κατὰ στροφήν rechts herum, indem man mit dem rechten Fuß innen die μακρά aus 2 kleineren Speichenweiten als ἄρσις, die beiden größeren βραχεῖαι außen mit dem linken ἐπὶ θέσιν nimmt, so giebt das den λαμβοειδής.

Da die verhältnismässigen Verjüngungen der Speichenweiten irrational sind, so werden diese πόδες irrationale. Sie kommen in Rundtänzen vor. Daß die 2 Arsen βραχεῖαι sind, folgt aus dem τὸν ζυθμὸν ἔοικε δακτύλῳ, 1 μακρά = 2 βραχεῖαι. Cäsar a. O. 215.

Aristoxenus Mor. 292 ff. spricht nur von einem χορ. ἄλ. mit alogischer ἄρσις und sagt nicht, ob er sinkend oder steigend oder sowohl sinkend als steigend sei. Er hält sich im ganz Allgemeinen. Das ἀνὰ μέσον wird fälschlich auf  $1\frac{1}{2}$  beschränkt; es kann auch  $1\frac{1}{3}$ ,  $1\frac{1}{4}$  befassen; vgl. Nikomach. Arithm. Auch da es mit dem durch  $\frac{1}{12}$  meßbaren harmonischen Alogon verglichen wird, führt darauf, daß ein Nenner für 2, 3 und 4 zu suchen ist; sonst hätte ja Aristoxenus  $\frac{1}{2}$  als Divisor nehmen können.

Bachius p. 25 führt nur den steigenden, 2-silbigen ἄλογος, ᾱ -, ὀργή, an, wie auch nur den steigenden Spondeus – ᾱ, σπένδω. Doch nennt er jenen nicht ἄλογος, sondern ὄρθιος.

Aristides führt nur die 2 steigenden, 3-silbigen an,  $\overset{\alpha}{\curvearrowright} \cup \cup \overset{\alpha}{\cup}$ , wohl die häufigsten in Rundtänzen.

Martian. Cap. ändert aus Konjektur das ihm unverständliche *trochoides* in *trochaeides*.

Dann handelt Aristides von 6 andern μικτοί. Er sagt, Jahn p. 26 (M. 39. 40, Cäsar 55): *Εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι ὁνθμοὶ μικτοὶ τὸν ἀριθμὸν ἑκρητικὸς, ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως· δάκτυλος κατ' ἱαμβόν, ὃς σύγκειται ἐξ ἱαμβου θέσεως καὶ ἱαμβου ἄρσεως· δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἱαμβου ἄρσεως· δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἱαμβου, ὃς ἐναντίας ἐσχημάτιται τῷ προειρημένῳ· δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἱαμβοειδῆ (τὸν μὲν γὰρ αὐτῶν εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται)· δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχαιοειδῆ ἀναλόγως τῷ προειρημένῳ συγκείμενος. κρητικὸς μὲν οὖν ἀπὸ ἔθνους ὠνόμασται· οἱ δὲ λοιποὶ ἀπὸ τῶν προειρημένων ποδῶν τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν.* Cäsar ebenso, nur *τροχοειδῆ* statt *τροχαιοειδῆ*.

Die μῆξις in diesen ὁνθμοί kann nicht schon darin bestehen, daß 2 πόδες des diplasischen Geschlechts zu einem δάκτυλος verbunden sind, denn  $\cup \_ \cup \cup$  und  $\_ \cup \cup \_$  werden schon beim ἱαμβικῷ γένει als βακχεῖοι aufgezählt. Und δάκτυλος ist hier nur als allgemeinerer Name gewählt, da diese βακχεῖοι nur eine Art sind und außerdem noch 4 andere δάκτυλοι aufgezählt sind. Nun bleibt als drittes Geschlecht noch das pæonische übrig (denn auf das epitritische ist Aristides vorher nicht näher eingegangen). Ich nehme daher an, daß diese 6 δάκτυλοι aus diplasischen Rhythmen hemiolisch getanzet worden sind. Dadurch fällt ein Licht auf die Stelle Hephaest, Gaisf. it. p. 60 und die Scholien dort, wonach das δογματικόν metrisch als antispastisches πενθημιμερές aufgefaßt ward. Heph. und die Scholien haben freilich, wegen des ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτήρα, keine Kunde mehr davon, wie der μικτός der συμπλέκοντες bei Aristides orchestisch aufgefaßt wurde. Außerdem wird durch die Zuzählung der beiden Rhythmen  $\overset{\alpha}{\cup} \cup \overset{\alpha}{\cup} \cup$  und  $\cup \cup \overset{\alpha}{\cup} \overset{\alpha}{\cup}$  zu den 4 aus je 2 reinen diplasischen πόδες der Name χορεῖος dahin erklärt, daß man diese ἄλογοι als Änderung des reinen jambischen, nicht des reinen daktylischen Geschlechts ansah. Auch die Stelle in den Scholien p. 77: *Ἡλιόδωρος δὲ φησὶ κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἢ ἀνάπαντις διδοῦσα χρόνον ἐξασήμεους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας* dürfte sich mit τὰς ἄλλας auf den κρητικὸς unter den 6 μικτοί des Aristides beziehen.

### Teil III.

## Spielplatzfragen.

### A. Der Aufführungsplatz.

(Hierzu die am Schlufs angefügte Tafel.)

Zunächst beschreibe ich erklärend die Zeichnungen von *Σκηνή* und *Θυμέλη*, wie ich sie diesem Werke beigegeben habe [vgl. Vorwort], und will dann entwickeln, wie ich zu dieser Darstellung durch die Analyse der melischen Partien des Hippolyt, die Zeichnungen des Theaters zu Epidaurus in den *Πρακτικά* der archäologischen Gesellschaft in Athen 1883 (1884) und die Beschreibung des griechischen Theaters bei Vitruv gelangt bin.

Das Grundmafs des Aufführungsplatzes und des auf ihn sich beziehenden Theaterbaus ist 1 Spithame, deren in einem tragischen Chor von 15 Personen 1 Zygon 7, 1 Stoichos 13 mißt; 1 Spithame (nach Lepsius 'Längenmafsse der Alten', 1884, S. 72. 109) = 0. 2403375 m.

Die Dekorationswand ist so gegliedert. Die *μέση θύρα* darin, in Synapheia 7. 1. 7, mißt 13, davon die Öffnung 9. Daneben gehören je 13, 8—20, dem Palast an. Darauf folgt rechts (vom Zuschauer) die *εἰσπή* mit 13 und (links) der *ξενών* mit 13, darin die Thür je 7, von 21—33. An diese *Σκηνή* katexochen von  $5 \times 13 = 65 = 33$ . 1. 33, schliessen sich die Periakten und die *aditus* aus dem Hintergrunde neben dem auf der Dekoration fingierten Gebäude, zusammen = je 13, von 34—46.

Dann kommen, aus Holz, 2 *versurae*, rechts und links um je 3 vorspringende Wände. Vor der Dekoration entlang läuft ein Niveau, ein freier Gang, 3 tief,  $\beta\gamma\delta$ , darin etwa  $\beta \frac{1}{8}$  und wieder  $\gamma\delta \frac{1}{8}$  hoch. Auf  $\delta$  8 rechts steht Kypris, auf  $\delta$  20 links Artemis. Hinter der Dekoration erhebt sich die Mauer in 3 Stockwerken, mit den 3 Thüren im untersten; vor welcher jene an ehernem Stangenwerk befestigt ist.

Vor dem Gang, der von Versur bis Versur, auch auf 34—46, = 91 = 46. 1. 46 zu rechnen ist, liegt das Logeion, 91 lang, von  $\alpha$  bis  $\kappa\beta$  (mit einem Rand von  $\frac{1}{2}$ ), im ganzen 22 ( $\frac{1}{2}$ ) = 1 Trimeter aus 3 *ἐπτάσημοι*, d. i. 21 engen Schritten, Schrittgängen, von  $\alpha$ , 1, bis  $\kappa\beta$ , 22; indem zu 4 Raumpithamen + 1 für einen Schritt vorwärts, + 1 Schrittpithame hinzuzurechnen ist; 4 Raumpithamen, 4 + 1 Schrittpithamen, Raumengen, Schrittgängen.

Die Gliederung des Logeions ist derjenigen der Dekoration analog, in die Länge, von links nach rechts, je 13. 13. 13. 13. 13. 13, d. i. 7 mal 13,

wovon die mittelsten 13 zu 7. 1. 7 geordnet sind; in die Breite, Tiefe, von oben nach unten, in 5, 4, 13,  $\alpha-\varepsilon$ ,  $\varepsilon-\theta$ ,  $\theta-\pi\beta$ , wovon etwas tiefer als  $\beta\gamma\delta$  hinter  $\alpha$  die 5, und wieder etwas tiefer die 4 als die 5 je in Niveau, die 13 in geneigter Ebene liegen.

Zur Verdentlichung dieser Gliederung dienen Länge, Breite und Lage der Bretter. Von diesen ist jedes 1 breit und bezw. 5, 4, 13, 9 lang. Durch  $\bar{n}$  bezeichne ich Lage der Länge der Bretter von links nach rechts, durch  $n'$  solche von oben nach unten. So liegen die Bretter

$5 \times \overline{13}; 13 \times 5'; 5 \times \overline{13}; 2 \times 5'; 5 \times \overline{9}; 2 \times 5'; 5 \times \overline{13}; 13 \times 5'; 5 \times \overline{13};$   
dann 4 " " " " 4'; 4 " " " " 4'; 4 " " " " 4'; 4 " " " " 4'; 4 " " " " 4';  
darunter 13 " " " " 13'; 13 " " " " 13'; 13 " " " " 13'; 13 " " " " 13'; 13 " " " " 13'.

Diese Lage dient nicht gerade jeder  $\varphi\varphi\alpha$  eines Schrittes zum Anhalt, doch kann ein Blick auf sie von Zeit zu Zeit zur Orientierung des Tanzenden beitragen.

Dieser Bretterkomplex bildet das Pulpitum. Er liegt zunächst auf einem gemauerten Vorbau, und dies ist das eigentliche Logeion, Pulpitum zunächst. Proscenium ist das vor der Scene Befindliche, katexochen vor dem Gebäude von 33. 1. 33, dann in erweitertem Sinne auch vor, auf und über den Periakten und Aditus; 1 die aufrechte Dekoration; 2 der Bretterboden vor der Mauer, bezw. der Dekoration, und wenn dieser Boden noch nicht liegt, das Dach des festen Vorbaus, in erweitertem Sinn der ganze feste Vorbau, eingeschlossen das Hyposcenium. Zum Zweck der Aufführung wurde der Bretterboden nach unten, nach vorn um 13 erweitert. Seine ganze Ausdehnung in dieser Richtung beträgt 22 Raumpithamen, für die größte Länge von 1 Trimeter, von 21 Engen, - - - - - genügend. Diese 13 bilden einen steigenden Teil des Pulpitums. Der Bretterboden liegt auf Stützen, auf kleinen geraden über den Balken, die einen flachen Boden, vielleicht schon eine untere Bretterlage tragen, worauf dann die Stützen zahlreich neben einander fest stehen können; auf kleinen schrägen vor dem festen Proscenium, die ähnlich auf einem Bretterboden, den wohl Böcke tragen, befestigt stehen.

Längs des Logeions, an  $\pi\beta$  hin, läuft ein Rand,  $\frac{1}{2}$  breit, auf dem ein niedriges zierendes und die oben Gehenden schützendes ehernes Gitter steht. In der Mitte, 13 breit, ist eine Öffnung darin für eine von der Thymele her erforderlichenfalls daran anzusetzende Treppe, während der betreffenden Aufführung.

Von den 13 Spithamen des steigenden Teils des Logeions springen rechts und links je 9 vor den beiden Vorsprüngen vor, deren vorderster Punkt in den  $\frac{3}{4}$  Säulen 16 vor der Mauer liegt; indem der Abstand der Dekoration von dieser nicht veranschlagt wird. Genauer aber ist dies so zu verstehen. Rechnet man von  $\alpha$  des Logeions an, so liegt dieser Punkt auf  $\varepsilon\gamma$  am Ende, indem hinter  $\alpha$  noch  $\beta\gamma\delta$  bis an die Mauer, bezw. Dekorationswand liegen, wenn der geringe Abstand dieser letzteren an den ehernen Stangen von jener nicht eigens berechnet wird. Über die  $\frac{3}{4}$  Säulen der Vorsprünge, die von der festen Mauer 16 entfernt sind, springen noch 3

von den 13 Spithamen der steigenden Bretter vor; somit ist  $\alpha$  bis  $\kappa\epsilon$  [ $\iota\epsilon$ ?] die Ausdehnung von oben nach unten zu beiden Seiten des von  $\alpha$  bis  $\kappa\beta$  reichenden 46. 1. 46 = 91 langen Logeions. Das Logeion springt also zwischen jenen Flächen hinter und über den Vorsprüngen, die von  $\iota\gamma$  bis  $\iota\epsilon$  durch Bretter darüber erweitert sind, noch um 6 von  $\iota\epsilon$  bis  $\kappa\beta$  vor.

Diese Bodenflächen über den Chorthüren bilden einen Teil der Parodoi. Die Länge der letzteren beträgt je 33, wovon jene Bodenflächen 10 ausmachen. Darauf folgen 2 Abteilungen der Parodoi von 13 und 10. Die Eingänge in die Paradoi sind durch Vorhänge abgegrenzt. Die Breite der Parodoi beträgt überall 16. Gegliedert sind sie so. Hinter den 16 Spithamen ist eine Bretterwand vor den divergierend zurücklaufenden Mauern der beiden Seitengebäude, welche Wand in einer Flucht mit der Dekorationswand läuft. Vor dieser Bretterwand liegen die 16 Spithamen des Parodosbodens in 3 und 12 gegliedert, in der Ordnung  $10 \times 3'$  und  $13 \times 10$ ,  $3 \times 13$  und  $13 \times 13'$ ,  $10 \times 3'$  und  $13 \times 10$ ; so beiderseits. Die ganzen Parodoi steigen von je 79 nach 46.

Von den Vorsprüngen her nach den Thoren von draussen  $\Delta$  und  $M$  laufen die Stirnmauern der Rampen, schräg nach hinten, innerhalb der beiden Mittelpfeiler in die Thoröffnungen mündend. Vor diesen Stirnmauern liegt inwendig je eine steinerne Treppe, hinter jedem Mittelpfeiler nach der Rampe hinaufführend. Eine Bohlenwand an stehenden Balken wird von der  $\frac{3}{4}$  Säule, von  $\iota\gamma$  vor der Treppe,  $Z'$  und  $K'$ , nach der Außenseite des Mittelpfeilers geführt, parallel mit der Stirnmauer der Rampe. So entsteht ein Gang von 5 Spithamen Breite, durch den Schauspieler u. s. w. aus den Thüren  $Z$  und  $K$  zu den Treppen und auf die Rampe bis zum Vorhang der Parodos kommen können. Von den Treppen kommt man erst auf ein Niveau, dann wieder über eine Treppe auf ein *landing* und so an den Vorhang.

Unterhalb des Logeions erstreckt sich die Thymele, der zum Tanzplatz erweiterte Altar, ein Holzgerüst auf Balkengerüst und Böcken.

Die Thymele, das Tanzgerüst, misst von links nach rechts  $7 \times 13 = 91$ . Sie hat nach dem Logeion zu einen Rand von  $\frac{1}{2}$  Breite, wie dieses. Dann folgen Bretterlagen von links nach rechts je 3 zur Seite eines analog, wie auf dem Logeion, von oben nach unten gehenden Mittelstreifens von 13 Breite, der je 9 lange Bretter in der Lage von links nach rechts zwischen je 2 Brettern in der Lage von oben nach unten enthält, die eine den Lagen links und rechts entsprechende Länge haben. Diese je  $2 \times 3$  Lagen sind, von oben an beschrieben,

links	$7 \times 13, 13 \times 7', 7 \times 13$	rechts	$7 \times 13, 13 \times 7', 7 \times 13,$
"	$13 \times 13, 13 \times 13', 13 \times 13$	"	$13 \times 13, 13 \times 13', 13 \times 13,$
"	$5 \times 13, 13 \times 5', 5 \times 13$	"	$5 \times 13, 13 \times 5', 5 \times 13,$
"	$13 \times 13, 13 \times 13', 13 \times 13$	"	$13 \times 13, 13 \times 13', 13 \times 13.$

Diese  $7 + 13 + 5 + 13$  machen 38, woran sich in der Mitte noch weiter von dem Mittelstreifen  $7 \times 13$  reihen, so daß das Tanzgerüst in der Mitte von oben nach unten 45 misst = 22. 1. 22.

Im Niveau liegen hiervon die 7, 5, 7, während die beiden 13 steigend sind.

Unterhalb des Tanzgerüsts schließt sich, eine Einheit mit ihm bildend und nicht durch Ränder, wie sie zwischen Thymele und Logeion sind, von ihm getrennt, der Altar an, eine Fläche im Niveau von  $11 \times 13$ .

Indem ich nun davon absehe, ob in Epidauros wie in Athen ein Gott zuschaute und  $2 \times 5$  Richter die Aufführungen beurteilten, bezeichne ich Plätze auch für diese, so wie sie in Athen gewesen sein mögen; denn dort war der aus Holz errichtete Aufführungsplatz dem in Epidauros gleich. Einen solchen nimmt auch das Theater von Megalopolis in sich auf.

Bei der Bestimmung dieser Plätze halte ich mich in der Analogie des Bisherigen.

Das Logeion nebst Parodoi, d. h. die Scene als Aufführungsplatz, mißt von links nach rechts  $12 \times 13$ , nämlich Schrittsphithamen, d. i.  $2 \times 79$  in Synapheia,  $79 \cdot 1 \cdot 79 = 157$  Raumpithamen: ebenso viele,  $1 \times 79$ , Logeion und Thymele von  $\alpha$  bis ans Ende des Altars.

Die Länge auf der Scene ist so eingeteilt: 46. 1. 46 fürs Logeion, d. i. 45 und 45, und dazwischen 1. Die je 46 gliedern sich in 23 bis an die Nebenthür und 23 bis an die Chorthür zur Thymele; nämlich 1—7 von der Mittelthür, 8—20 ferner vom Palast, 3 bis an die Nebenthür, und 10 von da bis ans Ende des Nebengebäudes, bis 33, und ferner 13 für Periakte und Aditus. Hierauf folgen die Parodoi, je 13 zwischen 10 und 10, zusammen auch je 33. Die Raumeinteilung ist so: 23. 10. 23. 22. 1. 22. 23. 10. 23. Ein Rand zwischen Logeion und Parodoi ist nicht vorhanden.

Logeion und Thymele sind beide durch je einen Rand von  $\frac{1}{2}$  getrennt; der Tanzplatz und der Altar, die beiden Teile der Thymele, aber nicht.

Der Tanzplatz der Thymele ist in der Länge und Breite gegliedert, wie schon angegeben ist.

Logeion und Thymele zusammen haben in der Richtung von oben nach unten folgende Gliederung. Das Logeion mißt  $22\frac{1}{2}$ ,  $\alpha - \alpha\beta$  und  $\frac{1}{2}$  Rand; der Tanzplatz 45 in der Mitte, nämlich  $22, 1, 22 = 45 = 2 \times 23$  in Synapheia, genauer 7, 13, 5, 13, 7, zu beiden Seiten von der Mitte, dem Streifband, das von links nach rechts quer durchgeht, nur 7, 13, 5. 13 (die  $7 + 13$  sind analog den  $7 + 13$  in der Länge des Logeions, der Hälfte des Palastes); der Altar  $11 = \frac{1}{2}$  von 22. Dies macht zusammen 79, nämlich  $22, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, 45, 11 = 79$ , von oben nach unten.

Da nun bei den Stellen für den Gott und die Richter keine Schritt-, sondern Raumpithamen in Betracht kommen, so rechne ich  $6 \times 13 = 78$  Raumpithamen. Gebe ich auch dem Altar einen Rand mit einem höheren ehernen Gitter darauf dem Gott gegenüber, so sind das dann  $78\frac{1}{2}$ . Stelle ich den Gott  $\frac{1}{2}$  von  $13 = 6\frac{1}{2}$  vor den Altar, so kommt er, das  $\frac{1}{2}$  von  $6\frac{1}{2}$  auf den Rand gerechnet,  $6 = 1, 442025$  m vor diesem zu stehen. Die Richter, je 5, setze ich rechts und links von ihm, dem Altar in der Richtung von oben nach unten um die Hälfte näher, gegenüber der mittleren Reihe

von 13 zu beiden Seiten von dem Gang der 13, der von oben nach unten durch Logeion und Tanzplatz läuft.

Es muß dies nun zu der Theorie Vitruvs und zu den Resten des antiken Theaterbaus in Beziehung gesetzt werden. Unter letzteren wähle ich *instar omnium* die von Epidaurus. Dabei ist zu bedenken, daß nicht die Praxis des Theaterbaus sich nach mathematischen Konstruktionen, genau oder ungenau, richtete, sondern diese nach jener, d. h. daß diese so gewählt wurden, daß danach ein Theater entstehen konnte, das den, aus Holz und Zeng, jedesmal darin herzustellenden Bewegungs- und Dekorationsplatz ermöglichte, ihm den möglichst guten, dauernden Anhalt bot. Um schöne mathematische Figuren, Konstruktionen handelte es sich nicht. So werden dann orchestische Untersuchungen der Dramen zum Schlüssel für das Verständnis des Theaterbaus.

Im Folgenden will ich dies nun etwas mehr ins einzelne ausführen und begründen, indem ich dabei auf Vitruv und das Theater zu Epidaurus mich beziehe. Im übrigen verweise ich auf die orchestische Darstellung der melischen Partien des Hippolyt.

Bei Vitruv heißt es, V 8 p. 119. 120 edd. Rose et Müller-Strübing 1867, Teubner: *In Graecorum theatri non omnia isdem rationibus sunt facienda, quod primum in ima circinatione ut in Latino trigonorum IIII, in eo quadratorum trium anguli circinationis lineam tangunt, et cuius quadrati latus est proximum scaenae praeciditque curvaturam circinationis, ea regione designatur finitio proscaenii. et ab ea regione ad extremam circinationem curvaturae parallelos linea designatur, in qua constituitur frons scaenae, per centrumque orchestrae (a) proscaenii regione parallelos linea describitur et qua secatur circinationis lineam dextra ac sinistra in cornibus hemicyclii centra signantur, et circino conlocato in dextr(o) ab intervallo sinistro circumagitur circinatio ad proscaenii sinistram partem. item centro conlocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circumagitur ad proscaenii dextram partem. ita tribus centris hac descriptione ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitem, quod λογεῖον appellant, ideo quod eo tragici et comici in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur. eius logei altitudo non minus debet esse pedum X, non plus duodecim. gradationes scalarum inter cuneos et sedes contra quadratorum angulos dirigantur ad primam praecinctionem, a praecinctione inter eas iterum mediae dirigantur, et ad summam quotiens praecinguntur, altero tanto semper amplificantur.*

Ich erkläre diese Stelle, ohne der Annahme zu bedürfen, daß Vitruv λογεῖον und θεολογεῖον verwechselt habe oder daß *tribus centris* eine Interpolation sei, folgendermaßen.

Bei 3 Centren, bei der (ganzen vorher) angegebenen Abgrenzung, Einteilung (des Aufführungsplatzes) — die beiden Ablative ergänzen und erklären sich appositionell — haben die Griechen

1. *ampliorem orchestram*, nämlich *ampliorem* nach unten bis an die Quadratseite im 1. Kreis (ans Pulpitem, soweit es durch den festen Bau

deskribiert ist), nach der Seite aber zwischen dem 1. Durchmesser und der Quadratseite bis an die Bögen des 2. und 3. Kreises (die ich mit dem Durchmesser des 1. ziehe, dem einen Intervall zwischen den *cornibus hemicyclii*, das je nachdem rechts oder links von dem bezüglichen *cornu* liegt). Die griechische Orchestra hält sich nicht, wie die römische, im 1. Halbkreis, der oberen Hälfte des 1. Kreises, sondern geht darüber hinaus, nach unten und nach den beiden Seiten. Der Standpunkt ist der des römischen Zuschauers.

2. *scaenam recessiorem*, mehr zurücktretend, zurück, von vorn und von den Seiten. Von vorn nämlich, vom Zuschauer zurück bis an die Tangente des 1. Kreises, von den Seiten nach der Mitte, auch so vom Zuschauerraum, der sich ja nach den Seiten herum erstreckt, bis an die Schneidpunkte der Bögen des 2. und 3. Kreises mit seiner Tangente (*scaena* hier = zur Dekoration bestimmter Hauptbau der Mitte, eingeschlossen die *loci quae Graeci περιέκτιοντες dicunt*. *Scaena* in der Bedeutung des Ganzen beträgt in der Länge das Doppelte des Durchmessers der Orchestra, was schon beim römischen Theater 118, 9. 10 gesagt war und daher hier nicht wiederholt wird. Dieser Durchmesser begrenzt im römischen Theater den Halbkreis der Fläche zwischen den untersten Sitzen, in welchem *senatorum sunt sedibus loca designata*, und ist im griechischen der Perpendikel von der Quadratseite bis an den gegenüberliegenden Punkt von dem Kreise, an dem die Tangente für die *frons scaenae* liegt. Da sie durch 3 Kreise bestimmt ist, so ist ihr Durchmesser nicht der eines von diesen Kreisen. Es ist nicht der Tangente parallel, sondern ist die Höhe der Orchestra, ein Teil des senkrecht auf der Tangente stehenden Durchmessers vom 1. Kreis). Zugehörig zur *scaena* ist das Pulpitum, das durch die Quadratseite nach oben begrenzt ist, sofern nämlich es in seinem nächsten festen Bestand dem *proscenium*, dem Vorbau an der *frons*, entspricht.

Vitruv spricht nicht von 3, sondern von 2 Teilen des Deskribierten, *orchestram et scaenam*. An das *et* schließt sich *que* und bezeichnet das Pulpitum als etwas zur *scaena* Gehöriges. Die Worte *quod loyεῖον appellant* sind in Parenthese gedacht und werden nicht etwa durch *ideo quod* u. s. w. begründet; vielmehr geben diese, zweiteilig von *in scaena* und *per orchestram* mit der entsprechenden Zweiteiligkeit bei *scaenici et thymelici* sprechend, den Grund für die zweiteilige Einrichtung des griechischen Aufführungsplatzes an. Daran liegt es nämlich dem Vitruv, da es im römischen Theater bei dem Mangel eines Chors keine solche Zweiteiligkeit gab und er eben jetzt die Unterschiede des griechischen vom römischen Theaterbau angiebt.

Vitruv spricht hier nur allgemein. Er selbst anderswo und das Theater zu Epidaurus geben Genaueres.

Die *ima circinatio* ist nicht derjenige Kreis, wovon ein Teil den Umkreisbogen des ganzen Zuschauerraums am Boden bildet (Rivius S. 347 in: Vitruvius . . . . zehen Bücher von der Architektur . . . . Basel, durch Sebastian Henricpetri 1614 [früher Basel 1575, Nürnberg 1548]). Vgl. die *ima circinatio* 120, 1 = der *perimetros imi* 116, 27, wozu nicht *theatri* zu



ergänzen ist. Wozu hiefse es *imi* und nicht *theatri*, wenn doch der äußerste der konzentrischen Kreise, der um die senkrechte Außenwand nicht größer oder kleiner oben um sie als am Boden um sie ist? Das *imum* bildet vielmehr einen Gegensatz zu allem *superius* im *theatrum*.

*Circinatio* ist gewöhnlich = Kreislinie; doch auch = Kreis, Kreisfläche, 79, 4—6. Umgekehrt ist *curvatura* meistens = Krummbegrenztes, Fläche oder Körper (Halbkugel, Theater, krummes Ufer; ein Kreisteil von dem durch Kannelierung ausgemeißelten Teil einer dorischen Säule, 94, 3—7); doch auch = krumme Linie, 107, 5. 6. *Latus* ist hier, 120, 3. 4, Subjekt (daher auch analog 117, 6 nicht *id*, nämlich *trigonomum*, sondern *cuius*, nämlich *trigoni latus*); das *latus praecidit*, läßt wegfallen (117, 5 ist nicht nötig *qua* mit *Jocundus* zu konjizieren; *quae* G. H., d. i. welche, durch das *proximum scaenae* angegebene, Richtung der bezüglichen Dreiecksseite wegfallen läßt), nämlich *curvaturam circinationis*, die fragliche Krümmung, d. i. den Teil derselben, der krummen Fläche der Kreislinie, der von dieser gebildeten krummen Fläche; *prae* vom Standpunkt des Zuschauers, indem der größere Teil der Fläche zunächst vor ihm, dann der kleinere, wegfallende wieder vor diesem liegt. Die Gründe, die Schönborn, Zeitschrift für die Alt-Wissenschaft von Cäsar, 1853, S. 316, dafür und der, den G. C. W. Schneider 'Att. Th.' S. 72 dagegen anführt, sind nicht beweisend.

Im griechischen Theater durch die Quadratseite *designatur finitio proscaenii*, während auf der parallelen Tangente (*in qua*) *constituitur frons scaenae*, 120. 5—7. Im römischen aber ist die Dreiecksseite *proximum scaenae*, also doch durch einen Zwischenraum davon getrennt, und doch wird durch sie die Scenenfront begrenzt, *ibi finiatur frons scaenae* 117, 5. 6. Sie ist kleiner als der Durchmesser der *circinatio*, der *proscenii pulpitem* und *orchestrae* (des Halbkreises) *regionem* trennt. Die *parallelos linea* nämlich, die beide trennt, geht durchs *centrum* schlechthin, also das des vorher genannten Kreises, da nichts sonst vorher vorkommt, was ein *centrum* hätte. Es heißt nicht *centrum orchestrae*, weil dies *centrum* in der geraden Grenzlinie der *orchestra*, eben dem Durchmesser, liegt. Die Dreiecksseite nun ist kürzer als der Durchmesser. Somit ist als Vitruvs Meinung vorzustellen, daß in der Richtung der Dreiecksseite, in der Länge von dieser Seite die *scaenae frons* dieser Dreiecksseite nahe ist, daneben jedoch Teile der *scaenae frons* bis an diese Dreiecksseite vorspringen sollen.\*)

Beim griechischen Theater ist *praecidit curvaturam circinationis* durch *que* appllikativ zu *latus est proximum scaenae* hinzugefügt. Das folgende *ea regione* 120, 4 ist nicht durch diesen appllikativen Zusatz näher bestimmt

\*) Vgl. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve. Seconde Edition, à Paris, J. B. Coignard, 1684, p. 170: Le triangle dont la costé regarde la Scene en marquera la face, à l'endroit où il fait une section dans le cercle*; und die Planche p. 172, wonach der Triangel die *face* so lang markiert, als er mit seiner bezüglichen Seite über der Kreislinie verlängert hinausreicht. Siehe auch bei A. Müller im Philol. 1866, 290. 291 die Übersicht über die Richtung der Scenenwand in den so weit, daß man jene beurteilen kann, erhaltenen Gebäuden.

und korrespondiert nicht mit einem *quae*, noch unbestimmter durch ein *ibi* wieder aufgenommen. Da jedoch die Stelle für die *finitio proscaenii* und das *constituitur frons scaenae* nicht durch *latus*, sondern durch *ea regione*, wie 117, bestimmt ist, so besteht auch hier ein gewisser Gegensatz, der dahin deutet, daß zu beiden Seiten des *latus*, hier der Quadratseite wie dort der Dreiecksseite, Teile des bezüglichen Baus, hier des *proscenii* wie dort der *scaenae*, vor anderen Teilen davon vorspringen.

Wie lang nun diese *finitio proscaenii* sein müsse, davon ist nichts gesagt. Man soll wohl bei ihrer Designierung nur diese Worte oder etwa FR an die Quadratseite schreiben; diese kann dann ebensowohl verlängert werden, wie die Parallele zur *finitio*, die Tangente ohne Bestimmung ihrer Länge gelassen ist. Und wie sich das zu der Parallele durchs *centrum orchestrae*, zu dem Teil derselben zwischen den Punkten, wo sie *secat circinationis lineas*, verhält, bleibt auch ungesagt. C. L. Stieglitz 'Die Baukunst der Alten', 1796, 102. 103, vgl. Perrault a. a. O. p. 193 Planche und G. C. W. Schneider 'Att. Th.' S. 71, vgl. die Zeichnung dazu hinten, denken mit Unrecht an eine gleiche Länge der *finitio proscaenii* und der Quadratseite. Aus dem Ausdruck *parallelos* folgt nichts für die Länge des Parallelen, wie denn auch die Linien durchs *centrum* 117, 6. 7 und 120, 7. 8 länger als bezw. die Dreiecks- und Quadratseite sind.

Nun soll *ab ea regione*, von dieser Richtung ab, von der Richtung der die *finitio proscaenii* bezeichnenden Quadratseite ab, also von ihr entfernt, parallel damit eine Tangente, eine Parallele *ad extremam circinationem* gezogen werden; daß sie an Länge der Quadratseite oder der *finitio proscaenii* gleich sein solle, ist nicht gesagt; sie soll mit der *regio*, der Richtung davon, parallel sein. *Ad extremam* steht nicht im Gegensatz zu näheren Teilen, Punkten der Kreislinie, näheren bei der *regio* oder zu inneren *circinationes*, sondern ist eine adjektivische Heraushebung des in *circinatio* gedachten Hauptmerkmals, des der Grenzlinie, der Grenzlinie von der Kreisfläche, wie *medium* in dem Ausdruck *medium centrum* gebraucht wird (so kann es *in abstracto* natürlich gedacht und so auch gebraucht, angewandt werden; 223, 21. 22 und 224, 1. 2, auch 256, 7. 8). Es ist hier die *circinatio curvaturae*, und in der Fläche der *curvatura* sind doch nicht mehrere Kreislinien hier gedacht. Ja, im Gegensatze gegen andere Kreislinien gedacht, wäre es sogar die kleinste, innerste derselben, vgl. *ima circinatio*. Auch ist nicht etwa die äußere Krümmung der *circinationis linea* im Gegensatz gegen die innere gemeint (vgl. Lorentzens Übersetzung); denn eine Kreislinie ist eine Grenzlinie und ohne Breite. Auch heißt sie gerade von innen her *extrema circinatio*, 117, 1. 2 (*paribus lateribus, quae extremam lineam circinationis tangunt*); 26, 11. 12; 235, 3. 4. Falsch übersetzt Rivius a. a. O. S. 345 „von solchem ort an bis zu äußerst an den zirkelkreis“, ort, d. i. der *regio* der Quadratseite; und Leake 'Journal of a tour in Asia Minor', London, J. Murray 1824, sagt p. 323: *a line parallel to it, touching the circumference of the circle in the point most distant from the cavea*.

Wird somit nicht besonders der Abstand des Tangentenpunkts von der

Quadratseite als der ihres äußersten Punkts hervorgehoben, so kann das *extremam* auch keinen Einfluss auf die Erklärung des Worts *intervallum* nachher haben.

Gegeben waren zuerst *ima circinatio*, darin 3 Quadrate, *scaena*, ein der *scaena* nächstes *latus*. In der Richtung dieses *latus* wird dann die *fnitio proscenii* bestimmt. Dann werden 2 Parallelen dazu gezogen, zuerst eine Tangente, wodurch die damit parallele Richtung und die Stelle der *frons scaenae* bestimmt werden, und als zugehörig sich anschließend *per centrumque orchestrae, que*, eine zweite Parallele. Für diese ist der Begriff *orchestra* und *centrum orchestrae* schon gegeben und auch in der Ausführung schon so weit vorhanden, daß sich daran noch weitere Bestimmungen durch fernere Konstruktion anschließen können, wie sich nachher zeigt, der Orchestra und der Scene nebst Pulpitum. Daß die Orchestra durch die Quadratseite, das Proscenium begrenzt sei, ist nicht gesagt; wo ihr *centrum* sei, auch nicht. Vitruv setzt vieles als hinweisend, wenn auch nur in halbbestimmter Weise bekannt, voraus.

Perrault 'Vitruve' p. 170. 172 und auf der Planche p. 173, a. a. O., unterscheidet *le centre du cercle* und *le milieu de l'Orchestre* beim lateinischen Theater. Beim griechischen, p. 182 Anm. und Planche p. 181, spricht er von der Linie, welche *traverse le cercle par milieu, passe par le centre du cerle*; über den Zweck davon gesteht er nichts sagen zu können.

Sich ihm nähernd, versteht C. L. Stieglitz 'Archäol. d. Baukunst', 1801, II 1, 140 unter *centrum orchestrae* den Mittelpunkt des Zirkels, welcher den Umriss der Orchestra bestimmte, nicht aber die Mittellinie der Orchestra oder den Mittelpunkt zwischen der Seite des Vierecks und dem entgegengesetzten Zirkel-Umfange.

Genelli 'Theat. z. Ath.', 1818, S. 46 Anm. 30 versteht den Kreismittelpunkt und G. C. W. Schneider 'Att. Test.', 1835, S. 71 den in der Orchestra liegenden Kreismittelpunkt.

Schönborn dagegen 'Scene', 1858, S. 50. 51 versteht den Punkt, der von dem Proskenion und der untersten, ihm gegenüberliegenden Sitzreihe gleich weit entfernt ist, und dem schließt sich A. Müller Philol. 23, 285 (1866) und Wieseler 'Griechenland' IV 242 (1870) an. A. Müller hat diese Meinung jedoch N. J. 1872, 695. 696 und Philol. 35, 333, 1876 (L) wieder aufgegeben.

Der Ausdruck *in cornibus hemicyclii* führt nicht notwendig darauf, daß das von der *circinatio*, Kreislinie, abgeschnittene Stück, 120, 8. 9, genau die Hälfte der *circinatio* ist. Man vgl. 107, 5 ff. *tribunal quod est in ea aede, hemicyclii schematis minoris curvatura est formatum. eius autem hemicyclii in fronte est intervallum pedum XLVI, introrsus curvatura pedum XV* ( $2 \times 15$  ist nicht = 46, sondern = 30). Vgl. Phot. v.  $\delta\epsilon\chi\sigma\tau\epsilon\alpha$ .

Auch aus der Zusammenstellung von 118, 5. 6 *orchestra inter gradus imos quam diametron habuerit* mit 118, 7 *ad orchestrae diametron* folgt nicht, daß jener Diameter *inter gradus imos* der einzige Diameter der Orchestra sei. Auch das folgt nicht, daß er unter mehreren Diametern der Orchestra

katexochen der Diameter sei. Denn mehrere Diameter kann sie haben, wie jede Figur, worin ja die Entfernungen nicht zwischen allen Punkten der Grenzlinie gleich sind. Das ist nicht einmal in einem Kreise der Fall. Vgl. Vitruv IX 8, 5, p. 234 sqq., wo von kleineren Sehnen als dem Diameter, Durchmesser, *diametroe* wiederholt gesagt ist. Nachher wird dort von den Mittelpunkten dieser kleineren Sehne aus je die Hälfte der Sehne in den Zirkel genommen und so zum Radius eines Kreises gemacht, *ad extremas diametros describantur hemicyclia*. Die beiden Linien, diese Sehnen, *lineae parallelae*, schneiden aber *lineam eam*, die eine Linie, *quae dicitur horizon*. Die Endpunkte jener Halbkreise aber, die mit den halben Sehnen gezogen sind und auf 2 Seiten des ersten Kreises getrennt links und rechts liegen, nicht wie 120 an einander, wo diese Endpunkte *cornua* heißen, werden dann durch eine kleine Sehne, *linea parallelas axoni* (Rose et Müller-Strübing) verbunden. So ist der Sprachgebrauch Vitruvs immer genau. Nachher ist dann 235, 18 mit *intervallo* die Weite der Zirkelöffnung, der Radius eines Kreises bezeichnet: *e centro aequinoctiali intervallo aestivo circinatio circuli menstrui agatur*.

Rode, Übersetzung I S. 242, 1796, G. C. W. Schneider 'Att. Theat' S. 73, C. L. Stieglitz 'Archäol. d. Baukunst' II 1, 198, 1801 und 'Beiträge zur Geschichte d. Baukunst' 184, 1834, meinen, daß der Halbmesser des ganzen Zirkels der Durchmesser des Orchesters sei.

In Cäsars Zeitschrift für die Alt.-Wissenschaft 1853, 318 faßt Schönborn den Mittelpunkt des Orchesters als etwas anderes als den des untersten Kreises; denn Vitruv spreche genau.

Wollte man *centrum* unbestimmt als Bezeichnung der mehr oder weniger ausgedehnten Mitte fassen — Vitruv 219, 11. 12 *media terra cum mari centri loco naturaliter est conlocata*, wie vorher 5. 6 *naturalis potestas . . . . conlocavit cardines tamquam centra*, und sonst ungenau, vgl. Forcellini —, so wäre von Vitruv eigentlich nichts Bestimmtes angegeben, wenn man nicht *hemicyclii* scharf fassen will. Und das nicht zu thun, ist in der Stelle hier kein Anlaß. Dann ist der Kreismittelpunkt gemeint. Dafür spricht auch, daß Vitruv hier eine mathematische Konstruktion giebt und bei mathematischen Figuren *centrum*, vgl. Wecklein Philol. 31, 1892, S. 437, immer den Kreismittelpunkt bezeichnet. Sodann ist geltend zu machen, daß hier in unserer Stelle für sich durch das Vorhergehende kein anderer Punkt als das *centrum* angedeutet ist, wenn es nicht mit dem *centrum* der *curvatura* zusammenfallen soll, und daß in der Parallelstelle 117, 7 *centrum* deutlich auf die dort vorher genannte *curvatura circinationis* geht. Warum aber setzt Vitruv hier *orchestrae* hinzu, wenn damit doch der Mittelpunkt der *curvatura*, *circinatio* gemeint sein soll? Er macht ja, scheint es, die Sache dadurch nur undeutlich.

Vitruvs Gedanke im großen und ganzen ist hier, daß er die Verhältnisse der 2 großen Teile des Aufführungsbaues, von Skene und Orchestra, bestimmen will. Zuerst sind sie 120, 7 durch *que* in der Zugehörigkeit der letzteren, die für den römischen Sinn nicht zunächst liegt (geht er

doch auch vom römischen Theater aus und schließt mit dem griechischen, in eben diesen Kapiteln, wo er ihre Einrichtung beschreibt, 6—8), zu der ersteren besprochen, dann 120, 14. 15 durch *et* als 2 selbständige Teile besprochen, indem bei Zuziehung des *pulpitum* zur *scaena* durch *que*, *minore-que*, es nicht anging, nun auch noch beides zu *orchestra* als zugehörig zu ziehen und dabei sogar, umgekehrt wie vorher, sie als das in zweiter Linie Stehende nach der *orchestra* zu behandeln.

Zuerst geht er von der Quadratseite, die der Scene am nächsten ist, aus; in ihrer Richtung bestimmt er die Begrenzung des Prosceniums. Von ihr geht er aus, weil es ihm nach beiden Seiten, nach Scene und nach Orchestra hin, um Ziehung von Parallelen zu thun ist. Zunächst bestimmt er die der Scene als der Voraussetzung des Prosceniums, die Tangente. Dann springt er über die Quadratlinie und das Proscenium nach der andern Seite hinüber, wo die Orchestra liegt, und giebt an, daß durch ihr *centrum* eine zweite Parallele zu ziehen sei, welche die Linien der *circinatio* rechts und links schneide. So steht *orchestra* im Gegensatz zu *scaena*, *frons scaenae* zu *centrum orchestrae*. Daß die *orchestra* bis an die *scaena* reiche, ist ausgeschlossen, da das *proscenium* doch nicht einen Teil der *orchestra* bildet. Dann ist aber auch die dramatische *orchestra* (denn nicht um die kyklische handelt es sich hier) kein Kreis. Ihr *centrum* ist durch das der *ima circinatio* gegeben, aber im Verhältnis zur *orchestra* kein Kreismittelpunkt. Es ist der in ihrer (unbestimmt gedachten) Mitte (bestimmt gedachte) Punkt, von wo aus ihre Verhältnisse bestimmt gedacht, gebildet sind.

Diese zweite Parallele wird *proscenii regione*, nach der den Sinn nicht ändernden Konjektur *a proscenii regione*, in der Richtung, von der Richtung ab, der Richtung gegenüber, nicht einer Seite, der *finitio*, sondern des Prosceniums als Ganzen gezogen. Diese Richtung des Ganzen ist aber, da die Tangente, Scenenfront, parallel der Richtung von der *finitio proscenii* ist, dieselbe wie die der bezüglichen die Richtung überhaupt angehenden ersten Linie, der Quadratlinie. Den Punkt nach *regione* hier hat Philander mit Recht gestrichen; ebenso *qua* für *quae secat* konjiziert. Der Ausdruck *centrum* urgiert die Stelle in der Mitte der Orchestra im Gegensatz zu dem *ad extremam circinationem* für die Stelle der *frons scaenae*. Die *finitio* ist in der Konstruktion als Linie am Boden gedacht, so gut wie die Tangenten; auf beiden Linien stehen Bauten senkrecht, die *frons scaenae* und die Vorderwand, *frons*, kann man sagen, *proscenii*. So entsteht die Vorstellung einer Prosceniumsfläche, Grundfläche, zwischen *frons scaenae*, Tangente und Orchestra. Daß die *finitio proscenii* die ganze *regio* der Quadratseite einnehme, daß nicht etwa in der Mitte davon die Prosceniumsgrundfläche zurück, die der Orchestra vortrete, ist nicht ausgeschlossen.

Da Vitruv den Begriff *orchestra* hervorheben will, so benennt er die 2. Parallele nicht als Diameter; denn sie ist nicht der Diameter der Orchestra, und vom wagerechten Diameter der *ima circinatio* als solchem will er nicht direkt sprechen, sondern nur mittelbar, sofern er durchs *centrum orchestrae* geht.

Die 2. Parallele *secat circinationis lineas dextra ac sinistra*, rechts und links; beides gehört zusammen, ist für den Zweck dieser Konstruktion gleich wichtig, Klotz 'Handwörterbuch' *atque* 2) S. 585. Um dies Zusammengehörige des rechts und links Geschehenden sowie das Zweierlei davon auszudrücken, heisst es in verbundenem Singular und Plural: *circinationis lineas*. Ähnlich 234, 10 sqq.: *ubi erit littera E sinisteriore parte et I dexteriore in extremis lineis circinationis, et per centrum perducenda linea, ut aequa duo hemicyclia sint divisa* (aequa ist hier wohl nicht determinativ, sondern explikativ); desgleichen 235, 2—4: *ibique centra signanda et per ea signa et centrum A linea ad extremas lineas circinationis est perducenda*; anders 120, 2. 3, wo die eine ganze Kreislinie als solche gedacht ist, welche von den Quadratwinkeln berührt wird, *circinationis lineam*, und 234, 15, wo eine Sehne nur  $\frac{1}{15}$  der ganzen Kreislinie zum Bogen hat und durch eine Senkrechte vom Centrum her halbiert wird, *linea circinationis quo loci secat eam lineam aequinoctialis radius*.

Weiter heisst es: *in cornibus hemicyclii centra signantur*. Also *hemicyclii*, des Halbkreises? Welcher ist gemeint? Einer der beiden stehenden, die von den *lineae circinationis* gebildet werden? Dann gäbe die durchs *centrum orchestrae* zu ziehende Linie eine Senkrechte auf der Tangente, und die 2. und 3. Kreislinie wäre vom obern oder untern Endpunkte der Senkrechten zu ziehen, also, einerlei ob mit Radius oder Durchmesser, der ganzen oder halben Senkrechten, einmal von einem Punkte aus, der etwa  $\frac{1}{7}$  unter, einmal von einem Punkte aus, der etwa  $\frac{6}{7}$  der Senkrechten über der *finis proscaenii* läge, einmal *ad sinistram*, einmal *ad dextram partem* desselben *proscaenii*. Das braucht nicht weiter widerlegt zu werden. Also der Halbkreis ist einer von den beiden wagerechten. Welcher? Ursprünglich hatten wir einen freien ganzen Kreis. Allein dieser ist nicht mehr vorhanden, wenn die Parallele *per centrum orchestrae* gezogen wird, sondern es ist von ihm schon durch die Quadratseite ein Stück präcidiert worden; von dem oberen dagegen ist nichts präcidiert worden, er ist noch ganz vorhanden. Ferner soll nun angegeben werden, wodurch die griechische Orchestra umfangreicher als die römische sei; die römische aber ist ein Halbkreis, und zwar der obere. Zu erwarten ist also, daß etwas angegeben werde, wodurch das obere *hemicyclium* zu einer *amplior orchestra* erweitert werde. Das *hemicyclium*, der Halbkreis, ist somit der obere.

In den Hörnern, den Endpunkten dieses Halbkreises, *in cornibus hemicyclii*, werden *centra* bezeichnet, *centra signantur*. Wodurch diese *centra* bezeichnet werden, ist nicht gesagt; wohl durch Buchstaben, wie bei der Einrichtung von Analemmen, Vitruv. IX 8. Wäre nicht genau ein Halbkreis gemeint, so wäre wohl auch nicht so schlechthin *hemicyclii* gesagt. Damit ist die Lage des *centrum orchestrae* gegeben, wenn das ein Punkt ist. Der Punkt gerade in der Mitte einer Senkrechten auf der Quadratseite kann nicht gemeint sein, weil gar nicht angedeutet ist, daß die Quadratseite genau die *finis* der *orchestra*, des *pulpitum* sei. Der Begriff *proscaenium* steht in seiner Ausdehnung noch nicht jenen beiden Begriffen

gegenüber fest. Rode, Übersetzung, 1796, I 246. 247; 'Formae ad explic. Vitruv. X libros', Berolini, A. Mylius, 1801, L. V. u. XI; C. L. Stieglitz 'Die Baukunst der Alten', 1796, 103; Wieseler 'Griechenland', 1870, 242. 243; A. Müller, Philologus 1866, 285. 286 (der diese Ansicht jedoch Neue Jahrb. 1872, 695. 696 und Philol. 1876, 333 aufgegeben hat).

Weiter heisst es: *et circino conlocato in dextro ab intervallo sinistro circumagitur circinatio ad proscenii sinistram partem, item centro conlocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circumagitur ad proscenii dextram partem.*

Zum Radius dieses 2. und 3. Kreises nehmen Wieseler und A. Müller den des 1. Kreises, wogegen schon Rode a. a. O. S. 246. 247 sich erklärte und als Grund geltend machte, dass das ohnehin so schmale Logeion dadurch fast zu schmal würde.

Rode fasst a. a. O. *per centrumque* = *per centrumve* und meint, Vitruv habe 2 Verfahrensarten mit einer geringen Abänderung. Die Grösse der Bühne sei bei den Griechen nicht überall vollkommen gleich, sondern nach Beschaffenheit der Umstände um ein Geringes verschieden gewesen. Und daher gebe er zwei Verfahrensarten an und überlasse es der Willkür des Baumeisters, welche von beiden er am liebsten befolgen wolle. Zuerst habe er angegeben, dass die Orchestra durch die Quadratseite vom Pulpitum getrennt sei. Bei der zweiten ziehe er eine Sehne durch den Mittelpunkt der auf die Quadratseite von dem gegenüberliegenden Kreispunkt gefällten Senkrechten, welche Sehne der Scene parallel sei, und da, wo diese Sehne die Zirkellinie durchschneidet, bestimme er die Mittelpunkte zweier Zirkel, deren Radius der halbe Durchmesser der Tiefe des Orchesters sei. Hiedurch würde dann der Tiefe des Orchesters etwas genommen und der Tiefe des Prosceniums etwas zugesetzt, das Pulpitum aber auf beiden Seiten um etwas verlängert. Rode meint nämlich, dass die angegebenen Bögen die Seitengrenzen des Pulpitums angeben. Und da sie die Kreislinie oberhalb der Quadratseite treffen, so ist die Linie, die die Schneidepunkte verbindet, etwas länger als die Quadratseite. Diese zweite Auffassung hat wohl auch C. L. Stieglitz a. a. O., der sich jedoch über den Radius nicht ausspricht. In Beziehung auf das *que* = *ve* sagt mit Recht Schönborn in Cäsars Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1853, 317, dass die Stellen, welche Rode in dem seiner Übersetzung beigegebenen Vitruv-Wörterbuche sub *que* gesammelt hat, nur Belege für die folgernde und erklärende Kraft des *que* sind, wie wenn es heisst: *non occidunt neque sub terram subeunt*, wo es Rode mit „das heisst“ übersetzt; *hypogaea concamerationesque* u. a. m. Dass dagegen *que* für oder gebraucht werden könne, wo eine Handlung statt einer andern eintritt, dafür fehlt jeder Beweis.\*)

Die Zeichnung bei Rode a. a. O. S. 247 ist schlecht; vgl. S. XIX des

---

\*) Geppert 'Altgriech. Bühne' 87 missversteht Rode; denn dieser spricht nicht vom halben Durchmesser der Breite der Orchestra, sondern vom halben Durchmesser ihrer Tiefe, wie er auch 248 t ausdrücklich sagt. Vgl. Schönborn a. a. O. 319.

Vorworts vom 25. September 17. Die Bögen darauf sind zu groß, indem sie bis an die Quadratseite gezogen sind. Pulpitum ist ihm, II. Wörterbuch 35, 27, die Zocke der Vorscene, der Untersatz der Bühne. Er würde durch „die vordere Wand des Prosceniums“ übersetzen, wenn es, nach dem Pollux, nicht auch noch eine Unterbühne, *hyposcenium*, gegeben hätte, welche unter der Zocke der Bühne lag und nach den Zuschauern zu mit Säulen und Statuen geschmückt war. Ähnlich C. L. Stieglitz a. a. O. S. 217, im architektonischen Wörterbuch: Zocke ist ein vierkantiger Stein, der zur Unterlage einer Reihe von Säulen oder einer Mauer dient, auch oben über ein Gesims oder ein Säulengebälke zur Verzierung angebracht wird. Da Vitruv nur den festen Bau beschreibt, so kann er allerdings bei *pulpitum* und *λογεῖον* nur daran, also an einen Untersatz der Bühne gedacht haben, welches letztere Wort etwas unbestimmt ist. Anders faßt Horaz A. P. 279 das Pulpitum als den übergedeckten Sprechplatz, den Bretterboden, der, in späteren Zeiten auf festem Unterbau, zu Äschylus' Zeiten auf Balken lag: *Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis*. Dies ist auch ein ursprünglicherer Sinn des Worts, das dann auf den festen Unterbau synekdochisch, dann auf ihn allein metonymisch übertragen ward. Pollux spricht erst von *ὑποσκήνῳ*, worin wohl die Unterräume unter dem ganzen Scenengebäude befaßt sind; dann aber sagt er: *τὸ ὑποσκήνιον ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον*, woraus nicht klar zu ersehen ist, was das *λογεῖον* sein soll, worunter das *ὑποσκήνιον* liegen soll.

An der zweiten Stelle, 'Formae' a. a. O., nimmt Rode zum Radius die Hälfte der parallelen Sehne durch den mittelsten Punkt der angegebenen Senkrechten, welche Hälfte kleiner als der Radius des 1. Kreises und größer als die Hälfte der Senkrechten ist. Damit zieht er Bögen von jenem mittelsten Punkt aus, welche die Quadratseite und deren Verlängerungen so schneiden, daß zwischen den je 2 Schneidepunkten der Abstand gleich jener halben Sehne ist. Auch diese Erklärung fällt mit der falschen Voraussetzung über den Sinn von *centrum orchestrae*. Ich übergehe daher auch, was er im Anschluß daran über die Bezeichnung der *mediae valvae*, *hospitalia*, Enden der *frons scaenae* und was er über *versurae*, *itineria versurarum*, Periakten sagt. Das trifft ganz hübsch zu, ist aber unbegründet ausgesprochen. Auch die *quadratorum anguli* überhaupt faßt er gekünstelt als äußere Winkel der von je 3 Quadratseiten gebildeten Dreiecke.

Nicht in die Hörnerenden eines verkleinerten Halbkreises wird der feste Zirkelfuß zur Ziehung des 2. und 3. Kreises eingesetzt. Daher ist auch der Punkt des *centrum orchestrae* nicht Mittelpunkt einer kleineren Sehne als der größten. Dem Tangentenpunkt der *frons scaenae* an der *extrema circinatio* wird als Punkt des *centrum orchestrae* entgegengesetzt und dadurch angedeutet, daß dies *centrum* ein Kreismittelpunkt, und zwar der Mittelpunkt derselben *circinatio* ist, woran jene Tangente gezogen ist, des 1. Kreises. Die Richtigkeit dieser Auffassung wird dann durch das Hinzukommen der Angabe des Schneidens der Linien der *circinatio*, dieser selben *circinatio*, und der Verbindung dieser Schneidepunkte, als der End-



punkte des *hemicyclii*, bestätigt. Die Ausdrücke *centrum imae circinationis, parallelos diameter per centrum imae circinationis* sind aber nicht gebraucht, weil im Gegensatz zur *frons scaenae* die *orchestra* betont werden sollte. \*)

Die beiden neuen *centra* liegen also in den Endpunkten eines vollen Halbkreises. Dies dürfte aus dem Gebrauch von *hemicyclii* hier so ohne Zusatz folgen. Dafür braucht man nicht außerdem noch die Konjekture *quaecat* geltend zu machen, welche im Unterschied von der überlieferten Lesart *quae* die Stelle des Schneidens angiebt, was *quae* nicht thut, und zu sagen, daraus daß das *centrum orchestrae* das der 1. *circinatio*, der *ima*, sei, folge, daß eine *linea parallelos* der Tangente durchs *centrum orchestrae* einen vollen Halbkreis abschneide. Denn eben das ist dabei vorausgesetzt, daß das *centrum orchestrae* das *centrum* der *ima circinatio* ist. Man kann auch umgekehrt aus dem Gebrauch von *hemicyclii* ohne Zusatz schließen, daß das *centrum orchestrae* das der *ima circinatio* sei. Dies Argument behielte auch dann seine Kraft, wenn man *et quae* läse und hinter *dextra ac sinistra* interpungierte: eine parallele Linie (a) *proscenii regione*, und welche die Kreislinien rechts und links schneidet.

Immer jedoch bleibt es auffallend, daß es *centrum orchestrae* heißt, während bei der genauen Übereinstimmung mit 117 es näher gelegen hätte, bloß *centrum* zu sagen, und auch keinen Zweifel angeregt hätte, was gemeint sei. Man kommt dadurch trotz alledem auf den Gedanken, daß hier doch noch etwas verborgen liege, was für Vitruv und seine Leser deutlich genug war, weil ihnen *centrum orchestrae* ein geläufiger Begriff war; und daß zwar das aus dem Kontext Geschlossene richtig sei, in *praxi* aber doch noch zu der mathematisch-theoretischen Konstruktion Umstände hinzutreten können, welche von ihr, als der zu Grunde liegenden, eine kleine Ab-

\*) Zu dem, was über die römischen Namen bei Vitruv, Rose et Müller-Strübing 117, 7. 8 steht: *per centrum parallelos linea ducatur, quae disiungat proscenii pulpitem et orchestrae regionem*, sagt Perrault, Vitruve p. 170: *Le Proscenium estoit le lieu élevé sur lequel les Acteurs jouoient, qui estoit ce que nous appelons Theatre, Echauffaut, ou Pupitre; et ce Proscenium avoit deux parties aux Theatres des Grecs; l'une estoit le Proscenium, simplement dit, où les Acteurs jouoient; l'autre estoit le Logeion ou Thymele ou Bomos, où les Choeurs venoient reciter, et les Pantomimes faisoient leus representations: il estoit appelé Bomos et Ara à cause de sa forme qui estoit quarrée comme un Autel. Scena estoit une face de bâtiment par laquelle le Proscenium estoit séparé du Postscenium ou Parascenium, qui estoit ce que nous appellons le derriere du Theatre où les Acteurs se retiroient et s'habilloient. L'Hyposcenium selon Pollux estoit le Devant du Proscenium qui contenoit depuis le rez de chaussée de l'Orchestre, jusqu'à l'esplanade du Proscenium. Cet Autheur dit qu'il estoit orné de colonnes et de statues; ce qui monstre que cet Hyposcenium ne pouvoit être que dans les Theatres des Grecs, où le Proscenium estoit élevé jusqu'à douze piez, car celui des Latins estoit trop bas pour avoir des colonnes. De sorte que quand il est parlé icy du Pupitre du Proscenium, il faut entendre cela du Theatre des Grecs, dans lequel il y avoit, outre la grande esplanade du Proscenium (seiner Dachfläche, s. o.) un autre échauffaut plus petit appelé Logeion, qui estoit placé au milieu de l'Orchestre, et au centre du Theatre: autrement Pulpitem et Proscenium estoit la mesme chose dans le Theatre des Latins.*

weichung bedingten, die aber auf ihr beruhe, an sie anknüpfte. Darüber vgl. bei der Besprechung des epidaurischen Theaters.

Im Folgenden liest C. Lorentzen *in dextra* mit G. H. Da sich aber *in* bei dem bloßen *dextra* nicht, wie 50, 26 bei *in dextra parte*, zu finden scheint, so dürfte *in dextro* mit Mar. zu lesen sein. Das allernächst Liegende wäre, dazu *centro* zu ergänzen, während *cornu*, auf *in cornibus hemicyclii* bezogen, über das *centra* hinweg schon weiter zurückgriffe. Dann wäre das *intervallum* das *inter centra*. Indessen steht *in* dabei, und das sieht wie eine Reminiscenz an *in cornibus* aus, welche Vorstellung auch direkter eine bestimmte Intervallgröße giebt, als wenn man erst durch *centra* darauf zurückgeht.

Um aber den Gegensatz recht scharf hervorzuheben, stellt nun Vitruv *sinistro* hinter *intervallo*, nachdem *cornu* hinter *dextro* gedacht war, und kehrt mit *ad proscenii sinistram partem* zu derjenigen Stellung zurück, welche die gewöhnliche dann ist, wenn ein Begriff wesentlich in seinem Unterschied von einem andern bestimmt wird. Derselbe Sinn wiederholt sich dann bei der Beschreibung des auf der andern Seite Geschehenden noch deutlicher, indem an die Stelle eines bloßen *in sinistro* bestimmter *in sinistro cornu* tritt. Es ist nämlich die Erinnerung an *in cornibus* inzwischen etwas zurückgetreten, und daher wird, um eine Verwechslung mit *centro* zu verhüten, *cornu* nun ausdrücklich dazu gesetzt. Dazu paßt es auch, daß statt *circino conlocato* in 10 es nun in 12 *centro conlocato* heisst. Denn *centrum* ist der bestimmte Teil des *circinus*, des Ganzen, der Stachel des Zirkels; vgl. 66, 1. 2 *circinique conlocatum centrum in umbilico*; 234, 15 *circini centrum conlocandum in linea circinationis*; 235, 14 *circini centrum concolandum est eo loci quo secat eam lineam*. Vgl. A. Müller, Philol. 45 (1886), 244.

Es scheint mir nun richtig, daß rechts und links hier immer in gleicher Weise, nicht einmal beide von einem, einmal beide von einem andern Standpunkt her aufgefaßt werden. Welcher ist das aber? Ich meine der von der Scene her. Denn *finilio* ist doch da, wo *finis* ist, und das ist vorzugsweise das Ende, nicht das, von wo, sondern das, wohin die Bewegung des Gedankens des Betrachtenden geht. Dann geht auch *pro* in *proscenii* von der *scaena* im Rücken aus, und ebenso ist *proximum* gedacht. Vitruv tritt von der Quadratinie in Gedanken rückwärts und vorwärts; und so ist nachher auch *scaenam recessiorem* als von den Zuschauern zurückgezogenere *scaena* mit dem Standpunkt in der *scaena* gedacht.

In Übereinstimmung damit heisst es in dem Scholion zu Aristides *ὡπὲρ τῶν τετάρων* 161, 13 Ddf. 536: *ὁ χορός, ὅτε εἰσῆι ἐν τῇ ὀρχήστρῃ, ἢ (ἢ D) ἐστὶ θυμέλη, ἐξ ἀριστερῶν αὐτῆς εἰσῆρχετο*, wobei an den Einzug von der Heimatseite her gedacht ist. So auch in dem bei Suidas und andern an das Lemma *Σκηνή* Geknüpften: *μετὰ τὴν σκηνήν, τὴν ὀρχήστραν, τὴν θυμέλην*.

Galiani 'L' architettura di M. Vitruvio Pollione', 1758, geht noch von der alten Lesart *ab sinistro ad dextram* aus. In Beziehung auf diese sagt

er\*), daß man gewöhnlich zwar rechts und links von demselben Standpunkte aus auffasse. Dadurch komme man dazu, den 2. und 3. Kreis mit dem *semidiametro* zu ziehen; denn wenn man das mit dem ganzen Diameter des 1. Kreises thäte, käme man von einem Centrum für den 2. und 3. Kreis, das in der Peripherie des 1. Kreises läge, mit einem solchen Radius, der dem Diameter des 1. Kreises gleich wäre, nach außen von dem 1. Kreise beim Proscenium vorbei und um dies herum; was jedenfalls zu weit wäre. Zöge man aber mit dem Semidiameter des 1. Kreises bei jener Auffassung von rechts und links, so erreichte man dadurch *nessuna novità*; denn man würde dasselbe ohne Ziehung dieser Kreise erreichen, indem man nur direkt den Halbmesser bis an denjenigen Punkt abzutragen brauchte, der mit dem jedesmaligen Bogen auch erreicht würde. Dies ist freilich nicht ganz richtig, wie G. C. W. Schneiders Konstruktion beweist. Wenn man dagegen rechts und links so fasse, daß *la destra del proscenio degli attori corrisponde alla sinistra degli spettatori*, so werde die Konstruktion und Interpretation eine natürliche, *perchè i cerchi tirati entrano nel tenimento del proscenio*; der Durchmesser des 1. Kreises ist nämlich dann zum Radius des 2. und 3. zu nehmen, und liegt zwischen den Enden *de' sedili*, den *cornua hemicyclii*, denn mit dem Halbmesser des 1. Kreises kann man von einem Endpunkte seines Durchmessers in der Peripherie nicht eine jenseits des Centrums des 1. Kreises liegende *partem proscaenii* erreichen. Das *proscenii regione* übersetzte Galiani, wie *proscenii a* oder *e regione*, durch *dirimpetto al proscenio*.

Hierzu bemerkt J. G. Schneider, M. Vitruv. Poll. de Archit., Lipsiae, G. J. Göschen, 1808, Tom. II 357: *Galiani dextram intelligit spectantium; item intervallum sinistrum spectantium; proscenii vero dextram partem refert ad scenam; quodsi utrobique dextram partem ad spectatores retuleris, segmentum maius fit circuli, et minor fit orchestra*. Dies letztere ist so zu verstehen. Wenn man den Stachel ins Ende des Durchmessers in der Peripherie des 1. Kreises einsetzt und mit dem Halbmesser desselben vom Centrum desselben aus nach den Zuschauern hin durch die Kreisfläche und dann aus ihr hinaus und bis ans Proscenium herum zieht, nämlich stets von den Zuschauern aus gedacht rechts einsetzt, vom links davon liegenden Mittelpunkt aus nach rechts herum durch den Kreis in der Richtung zuerst vom Proscenium fort, dann hinaus und rechts herum zieht, so liegt die *finis proscenii*, die dann von der Tangente, der *frons scaenae* gebildet wird, jenseits des Prosceniums, und der Anfang desselben, der Durchmesser, diesseits. Dasselbe nimmt also dann den ganzen einen Halbkreis ein, abgesehen von dem Raum zur Seite desselben; und die Orchestra bildet dann nur, wie im römischen Theater, den andern Halbkreis. Das aber widerspricht Vitruvs Meinung, nach der die griechische Orchestra *amplior* als die römische sein

\*) Geppert 'Altgr. B.' 88 legt ihm in Beziehung auf seine Zeichnung etwas Falsches unter, giebt jedoch im Weiteren 88. 89 Richtiges über ihn an. Auch 88, Z. 1 ist „Durchmesser“ statt „Radius“ zu verbessern.

soll; *minor fit orchestra*, nicht als die römische, sondern als sie sein soll, und im Verhältnis wie das *segmentum* fürs *proscenium* größer, zum Halbkreis wird.

Auch Leake a. a. O. p. 323 verlangt, daß man den Durchmesser des 1. Kreises zum Radius des 2. und 3. mache. *Draw a diameter of the circle parallel to the scene, and from each extremity of the diameter as a centre describe a curve from the opposite extremity until it intersects the line of the proscenium.*

In der Berliner Wochenschrift für klass. Philologie 1887, 1125 sagt Wecklein: „Es kommt gar nicht darauf an, zu untersuchen, was Vitruv unter rechts und links verstanden hat. Er wollte damit nur auf die einfachste und deutlichste Weise die gegenüberliegenden Punkte kennzeichnen.“ Wecklein will damit sagen, daß der Sinn von *intervallum* nicht erst durch die Zusätze *dexter* und *sinister* gegeben werde, sondern davon unabhängig schon vorher festzustellen sei, und daß die gegenüberliegenden Punkte des *intervallum*, soweit es sich um dieses für sich und nicht auch im Verhältnis ums *proscenium* handelt, als rechts und links, einerlei von welchem Standpunkt aus, benannt werden können, ohne daß dies nachher einen Unterschied mache, da sich das dann gegenseitig immer durch die wiederholte Konstruktion ausgleiche. Bei den Lesarten *a dextro ad dextram partem*, *a sinistro cornu ad sinistram partem* ist das auch richtig, da man mit dem Sinn von rechts und links (s. o.) nicht wechseln darf. Immerhin jedoch hat Vitruv einen bestimmten Sinn hier damit verbunden, und es ist angenehm zu wissen, wie er es meint. Nach dem oben Erörterten hat er den Standpunkt in der Scene genommen. Operiert man indessen mit den alten falschen Lesarten *a dextro ad sinistram*, *a sinistro ad dextram*, oder hat man nicht schon die richtige Auffassung des Sinns von *intervallum*, so kann man über eine Untersuchung des Sinns von rechts und links nicht hinwegkommen. Durch eine solche wurde dabei Galiani auf den richtigen Sinn von *intervallum* geführt. Umgekehrt aber müssen dabei, bei A. Müllers, nicht richtiger, Annahme, daß *intervallum* den Zwischenraum zwischen je 2 Quadratwinkeln bezeichne und der Radius des 2. und 3. Kreises derjenige des 1. Kreises sei, die Ausdrücke rechts und links in der Weise von Pollux verstanden werden, der für die Orchestra den Standpunkt des Zuschauers, für die Bühne den des Schauspielers maßgebend sein läßt. Neue Jahrb. 1872, 696 und Anm. 1.

Ich will mit den Ausdrücken oben und unten die Lage der Orchestra und des Zuschauerraums, durch seine vorderste niedrigste Reihe in ihrer Mitte, wo die Vornehmsten sitzen, zur Scene und zum Proscenium und demgemäß nach unserer Weise die Richtung von dort nach hier und von dieser aus rechts und links bezeichnen.

Vitruv macht es an anderer Stelle auch zuerst so wie hier und wechselt dann. Bei der Schilderung von Halikarnafs, wo er den Vergleich mit einem Theater gebraucht, sagt er 50, 5. 6: *in cornu summo dextro Veneris et Mercurii fanum ad ipsum Salmacidis fontem*, wo mit *summo* zwar die

Spitze des Horns von oben her bezeichnet ist; denn wenn vorher 50, 3 bei *in summa arce media Martis fanum* der Standpunkt der des von unten, vom Hafen, Hinaufkommenden ist (nachher heisst es: *is autem locus est theatri curvaturae similis. itaque in imo secundum portum forum est constitutum. per mediam autem altitudinis curvaturam praecinctionemque platea ampla latitudine facta, in qua media Mausoleum ita egregiis operibus est factum ut in septem spectaculis nominetur. in summa arce media Martis fanum . . .*), so ist doch eben durch das zweimalige *media*, nämlich durch das zweite bei *summa arce* ausgeschlossen, an das Ende des Horns bei dem *fanum*, an die Wurzel des Horns zu denken, denn diese geht doch eben von der Mitte aus und mit *in cornu autem summo dextro* ist dann eine von der Mitte entfernte Stelle gemeint. Nun heisst es nachher, 50, 25 ff., *quemadmodum enim in dextra parte fanum est Veneris et fons supra scriptus, ita in sinistro cornu regia domus* (vom Mausoleum, dem Grabmal *in platea media* verschieden) . . . . . *conspicitur enim ex ea (regia domo) ad dextram partem forum et portus . . . . .* Jetzt ist also der Standpunkt von oben her genommen; und daher auch schon 50, 6 oben, wo das *Veneris fanum in cornu summa dextro* liegt, wie 50, 26 *in dextra parte*. Wenn also auch Vitruv von unten herauf kommt, so kehrt er sich oben um und bezeichnet alles von dort aus mit rechts und links. Unter oben, *in summa arce*, denkt er sich dabei erst den höchsten Platz im Zuschauerraum, dann, *in cornu summo*, die Spitze des Horns, die thatsächlich dort in Halikarnass in dem, was er bildlich so ein Horn nennt, niedriger als die Wurzel, die *arx*, liegt, doch aber in dem, was er als Bild braucht, dem Horn, höher als die Wurzel am Kopf des Tiers, des Rindes, liegt. So kommt er nun vom Hafen her und sieht ins Doppelhorn, ins *hemicyclium*, hinein, wie man von der *scaena* her in den Zuschauerraum hineinsieht; dann aber dreht er sich um und benennt alles mit *dexter* und *sinister* von dem Halbkreis heraus. Vgl. 228, 10. 11 *auriga stat in summo cornu tauri, itemque in summo cornu laevo tauri . . . et auriga pedis imam tenet partem (imam partem coni. Rose)*, auf der Spitze des Horns. Vitruv wechselt hier, 50, auch mit den Geschlechtern, wie 120 die Überlieferung, nämlich 50, 25 *in dextra parte*, 26 *in sinistro cornu*, doch steht diese Präposition *in* hier bei hinzukommendem Substantiv, *parte*, wie 235, 10. 11 *in dexteriore parte, in sinisteriore*, während es 249, 17 *e dextra ac sinistra* heisst; dort stand damit wechselnd 234, 10. 11 *sinisteriore parte et dexteriore*, wo dann indessen *in extremis lineis circinationis* folgt, wie es 120 heisst *dextra ac sinistra in cornibus hemicyclii*. Zu *centro conlocato* scheint aber doch besser das bestimmtere *in dextro sc. cornu* als das allgemeinere *in dextra* zu passen.

Man könnte nun aus diesem Wechseln Vitruvs S. 50 einen Grund dafür entnehmen wollen, daß er auch 120 so wechsle. Allein 50 wechselt er doch erst, nachdem er bis zur *arx* gekommen ist, seinen Standpunkt oder vielmehr seine Richtung im Gehen und Stehen, und spricht eben erst dann von rechts und links, ohne diesen Worten selbst wechselnden Sinn beizulegen; bei den Angaben 120 dagegen fehlt aller Anlaß zur Annahme eines solchen unmittel-

baren Wechsels im Kontexte selbst in eben diesem nächsten Kontext; vielmehr führte das nahe vorhergehende *fnitio proscaenii* u. s. w. (s. o.) darauf, das Rechts und Links von der *scaena* aus zu fassen. Oehmichens Regel 'Griech. Theaterbau', 1886, S. 27, daß Vitruv die Teile lebloser Gegenstände mit rechts und links so bezeichnet, als ob sie Teile lebender Wesen seien, und daß, wenn er es einmal nicht thut und sie so bezeichnet, wie sie dem Beschauer erscheinen, er dann darauf aufmerksam macht, wird davon nicht berührt. Einen solchen Zusatz macht er 122, 4, wo er die Lage vom Odeon des „Themistokles“ an der Ostseite des Dionysostheaters mit dem für nötig erachteten Zusatz *exeuntibus zu sinistra* angiebt, *exeuntibus e theatro sinistra parte odeum*, quod Themistocles u. s. w., nämlich *exeuntibus* wohl nicht aus dem Wege zwischen Analemma und Parodos, sondern aus dem des Diazoma. Das Odeon liegt aber östlich, und es ist also vom Proscenium, der Scene aus der rechts hinausführende Weg, rechts liegende Weg gemeint. Also wenn man aus diesem rechts liegenden Wege rechts hinausgeht, liegt einem das Odeon links, wenn man hinauskommt.

In eigentümlicher Weise zeichnen Jocundus, Vitruv a. a. O. p. 87, und Galiani, a. a. O. Tav. XVI, XVII, den Zuschauerraum rechts, das Proscenium links vor dem Leser auf dem Blatt.

Die Markierung des Gegensatzes von *ab intervallo sinistro* zu dem unmittelbar vorhergehenden *in dextro* sc. *cornu* ist auch nicht zu übersehen. Sie spricht einmal auch dafür, *intervallo* von dem Zwischenraum zwischen dem *dextro* und *sinistro cornu* zu verstehen. Sodann veranlaßt sie auch dazu, wie bei *in cornu* der Endpunkt des Horns gemeint war, so auch bei *ab intervallo* an den Endpunkt des *intervallum* zu denken. Vgl. Wecklein in Zeitschrift für klass. Philol. 1887, S. 1125.

A. Müller, N. J. 1872, 695 meint freilich, da *intervallum* nie etwas anderes sei als ein zwischen zwei Punkten oder Linien befindlicher Zwischenraum, so irre Wecklein offenbar, wenn er annimmt (Philol. 31, 438), Vitruv wolle bezeichnen, daß der Kreisbogen in dem Endpunkte dieses Zwischenraums seinen Anfang nehmen solle. Sei aber der Durchmesser wirklich das verlangte *intervallum*, so könne der Kreisbogen nur zwischen den Endpunkten beginnen, aber nie in dem einen oder andern Endpunkt. Daher könne *ab—ad* nur den Ausgangs- und Zielpunkt des Kreisbogens angeben, nie aber eine Bestimmung über den Radius enthalten, mit welchem die Bogen ausgeführt werden sollen. Er könne daher nicht umhin, die ganze Konstruktion Weckleins für verfehlt zu erklären.

Ich halte A. Müllers Grund für falsch. Zu einem Zwischenraum zwischen Punkten gehören nicht bloß alle Zwischenpunkte zwischen seinen Endpunkten, sondern auch die Endpunkte. Zu einem Zwischenraum zwischen Flächen und Körpern gehören diese Flächen und Körper nicht mit; anders aber steht es bei einem Zwischenraum zwischen Endpunkten, einer Linie, und zwischen Linien, einer Fläche; denn solche Punkte und Linien, letztere in der Richtung der Quelle genommen, sind unausgedehnt, sind Grenzen. Eine Grenze ist ein Ende, ein Teil; daß sie unausgedehnt ist, ist eben

Antinomie. So ist der Endpunkt aller zahllosen Radien der Mittelpunkt des Kreises; er ist aber ein Teil jedes Radius und liegt nicht zwischen allen Radien als etwas von jedem Radius als Ganzem Verschiedenes. Gehören aber die einen Endpunkte der Radien im Mittelpunkt des Kreises und auch die andern, wie die beiden Endpunkte der Durchmesser, in der Peripherie des Kreises zum *intervallum*, so wird man die Bögen vom *intervallum* ab nicht bloß von Zwischenpunkten, sondern auch von den Endpunkten aus ziehen können.

A. Müller macht hier übrigens eine andere bedeutsame Konzession. Er sagt nämlich, er wolle zugeben, daß der Durchmesser *a h* (*a* und *h* sind die Schneidepunkte des wagerechten Durchmessers mit den *circinationis lineae*) im Verhältnis zu dem Punkte *h* *intervallum sinistrum* genannt werden könne und umgekehrt *intervallum dextrum* im Verhältnisse zum Punkte *a*.

Als Parallelstelle kann man anziehen 107, 6. 7: *eius autem hemicyclii in fronte est intervallum pedum XLVI*; wobei nichts darauf ankommt, daß es eben vorher heißt *tribunal hemicyclii schematis minoris curvatura est formatum*, denn jenes *in* — *XLVI* könnte offenbar ebenso gut von einem vollen Halbkreis gesagt sein.

Einfacher hätte sich Vitruv ausgedrückt, wenn er bloß *ab intervallo* oder bloß *a dextro*, *a sinistro cornu* gesagt hätte. Aber in jenem Falle würde mit den Adjektiven die Hervorhebung des Gegensatzes fehlen, welcher durch die Wortstellung der Adjektiva erreicht wird (s. o.). Und in diesem Falle würde mit dem Wort *intervallo* die Bedeutung davon fehlen, daß der Zwischenraum zwischen dem 2. und 3. Keisbogen, der Raum der Orchestra, von dem Zwischenraum zwischen den *cornua* ab ein größerer werde, als er in Fortsetzung der bisherigen, der 1. Kreislinie, bei rascherer Verringerung geworden wäre.

Dafür, daß *intervallo* von dem Zwischenraum zwischen den *cornua*, den Spitzen des Halbkreises, zu verstehen ist, spricht auch der Umstand, daß beim Fehlen der Worte *sinistro* und *dextro* dabei das bloße *intervallo* von diesem Zwischenraume, allenfalls sonst von dem zwischen den beiden *centra* in der Peripherie des 1. Kreises verstanden werden müßte.

Und für die Auffassung des *intervallo* vor den Endpunkten des Durchmessers spricht bei der Identität derselben mit den Endpunkten der Halbkreishörner der Umstand, daß auch letztere Endpunkte bloß durch *cornibus* bezeichnet sind; wie bei *cornibus* steht auch bei *intervallo* nicht ein Wort für den Begriff des Endes; es heißt nicht: *in fine cornuum*, nicht *in fine intervalli*.

Es wäre denn etwa zu übersetzen: und nachdem der Zirkel in das rechte (Horn) eingesetzt ist, wird vom Zwischenraum, dem nach links liegenden, eine Kreislinie nach dem linken Teil des Prosceniums herumgeführt; ebenso nachdem der Zirkel in das linke Horn eingesetzt ist, wird sie vom Zwischenraum, dem nach rechts liegenden, herumgeführt nach dem rechten Teil des Prosceniums.

Die Bedeutung nach rechts, nach links liegend haben *dexter* und *sinister*

auch bei andern Schriftstellern. Columella I 5 med. *ferè pestilens habetur, quod est remotum ac sinistrum soli et apricis flatibus h. e. septentrionali plagae obversum*, wo von der zu wählenden Lage einer *villa* die Rede ist, von der es vorher heisst: *frons eius ad orientem solem aequinoctialem directam sit*. Der Fall ist genau wie bei Vitruv. Das Schauende, die *villa*, ist nach demjenigen gerichtet, dem etwas zur Linken liegt, nach Osten, der Sonne hin, indem rechts und links vom Schauenden aus gedacht sind. Ebenso schauen wir Vitruv 120 von der *scaena* her nach den *cornua* hin, denen zur Linken oder Rechten das *intervallum* liegt, indem links und rechts von uns aus gedacht ist. Ähnlich Horat. Sat. II 3, 38 *dexter stetit sc. mihi*; Ovid. ex Pont. IV 9, 119 *laevus . . . Pontus i. e. ad laevam situs*; Vergil. Aen. V 162 *Quo . . . mihi dexter abis?*

Ein rechtes und linkes Intervall neben einem in der Mitte liegenden hinzuzudenken, wäre müßig.

Durch *intervallum* die dem Radius gleiche Entfernung zwischen Centrum und Peripherie zu bezeichnen, ist möglich. Doch ist *intervallum* kein technischer *terminus* für den Radius. So oft auch Vitruv *diducere circumum, agere, circumagere circumum* sagt, niemals braucht er *intervallum* von der Zirkelöffnung. Vgl. Nohls Index. Ausserdem wäre es hier ja gar keine Bestimmung der Grösse des zu nehmenden Radius, zu sagen: von dem nach links, rechts liegenden Zwischenraum ab, der der Radius ist.

Man kann auch *dexter, sinister* von dem rechten, linken Teil einer Sache gebrauchen; vgl. Horat. Sat. I 2, 125: *dextro (corpori) corpus mihi laevum*. Doch finden sich keine solchen Analogien zu dem bekannten Gebrauch von *summus* (50, 5. 6 *in cornu summo dextro* = am obern Ende des rechten Horns) bei Vitruv, der auch 120 nicht *ad proscaenium sinistrum, dextrum*, sondern *ad proscaenii sinistram, dextram partem* sagt. Und was wäre hier damit gewonnen? Der Zweck der Operation ist, von dem Intervall ab die Orchestra nicht so schnell sich verengen, vielmehr sie sich verbreitern zu lassen. Statt nun zu sagen, von diesem Intervall ab werden grössere Kreisbögen geschlagen, sollte Vitruv gesagt haben, von dem linken, rechten Teil des Intervalls ab? Da würde die Angabe des Zwecks ja im Gegenteil verdunkelt.

Geradezu dem Wort *intervallum* hier die Bedeutung von Endpunkt des Intervalls beizulegen, geht nicht. Denn *intervallum* bedeutet immer sonst den Zwischenraum; Schönborn in Zeitschrift für d. A.-W. a. a. O. S. 320; Oehmichen a. a. O. S. 24. 25: und unsere Stelle an sich, für sich allein genommen, beweist nicht, daß *intervallum* diese Bedeutung haben konnte, hier hat. Vielmehr wie *cornu* das Horn bedeutet, hier aber bei dem Wort *cornu* an den Endpunkt des Horns gedacht ist, so bedeutet *intervallum* den Zwischenraum, wobei hier an seinen Endpunkt gedacht ist.

Gehe ich die verschiedenen Punkte in dem Zwischenraum zwischen den Endpunkten durch. An das Centrum des 1. Kreises wird nicht gedacht sein; denn aus welchem erdenklichen Grunde sollte es lieber so unbestimmt und zweifelerregend durch *ab intervallo* angedeutet als deutlich durch *a centro*



bezeichnet sein? Noch weniger wird jemand an die Durchschnittspunkte des Durchmessers mit Quadratseiten denken, durch die er geht. Denn von allen diesen Seiten, abgesehen von dem einen *latus, quod proximum est scaenae*, wird in der Konstruktion kein weiterer Gebrauch gemacht, als daß sie zur Bestimmung der *anguli* in der Peripherie dienen. Welches Paar dieser Schneidepunkte sollte denn aber gemeint sein, da es an jeglicher näheren Andeutung darüber fehlt? Andere als diese 1 und 4 Punkte aber lassen sich in dem Zwischenraum zwischen seinen beiden Endpunkten nicht namhaft machen, so daß überhaupt an sie gedacht werden könnte. So bleiben denn als bestimmte Punkt des Durchmessers fürs 2. und 3. Centrum nur seine beiden Endpunkte übrig.

Ganz beliebig wird man aber doch auch nicht die Punkte für diese beiden Centren wählen dürfen, womit ja für die fernere Konstruktion nichts gewonnen wäre.

Teilweise oder ganz zwischen den *lineae* des 1. Kreises sollen überhaupt nicht der 2. und 3. Kreisbogen liegen. Dann aber hat überhaupt die Forderung, sie von 2 Punkten in dem parallelen Durchmesser zwischen seinen Endpunkten ausgehen zu lassen, keinen Anhalt.

Um den Gedanken ganz scharf auszudrücken, ist zu sagen, daß durch *ab intervallo* nicht der Endpunkt der bei der Konstruktion des 2. und 3. Kreisbogens in den Zirkel genommenen Linie als dessen Ausgangspunkt bezeichnet wird (A. Müller, Philol. 45, 1886, 243), sondern der Endpunkt der Linie zwischen den *cornua*, deren Größe infolge dessen in den Zirkel genommen wird, um damit von jenem Endpunkt aus den Bogen zu ziehen.

Wenn man nun also nach dem Auseinandergesetzten die beiden Kreisbögen von den Endpunkten des *intervallum* zwischen den *cornua* ausgehen läßt, so erhält man die Möglichkeit, die Form der Orchestra in einer kontinuierlichen Amplifizierung von jenen Endpunkten ab bestimmen und bei dazu hinreichender Fortsetzung der Kreisbögen von ihnen die Verlängerungen der Quadratseite und die dazu hinreichend lang gezogene Tangente treffen zu lassen.

In dem Gegensatze *ab — ad* muß *ad* die Richtung wohin bezeichnen, Schönborn, Zeitschr. f. d. A.-W., a. O. 320. Vitruv braucht zwar *ad* öfter zur Angabe eines Orts auf die Frage wo?, siehe Praun 'Bemerkungen zur Syntax des Vitruv', 1885, S. 100. Man darf hier aber nicht übersetzen: bei des Prosceniums linker, rechter *pars*. Denn was sollten, außerhalb des Prosceniums, neben dem Proscenium, Bögen, von denen gar kein Zielpunkt angegeben wäre? Vielmehr ist die angegebene *pars* der fragliche Zielpunkt.

Gehe ich noch auf verschiedene Auffassungen anderer etwas näher ein, soweit sie namentlich das *intervallum* und die Größe des für den 2. und 3. Kreis zu wählenden Radius betreffen.

Genelli 'Theater zu Athen' 44 nimmt den Durchmesser des 1. Kreises zu diesem Radius.

Schönborn, Zeitschrift f. d. A.-W. 1853 S. 319, meint, da Vitruv von den Endpunkten der Parallele aus Bögen zu schlagen heiße, was solle hier

veranlassen, dazu den Diameter des 1. Kreises zu brauchen? Allein Vitruv heisst nicht bloß allgemein von jenen Endpunkten aus, sondern von dem jedesmal andern Endpunkt aus den Bogen schlagen, indem der Stachel des Zirkels in den einen Endpunkt gesetzt wird. Von dem Zwischenraum der *cornua* aus soll vom gegenüberliegenden Endpunkt desselben aus der Bogen gezogen werden, also mit einem Radius, der diesem Zwischenraum an Größe entspricht.

Petersen, Wiener Studien 1885, 179—181, sagt, das durch Quadratseite und Tangente festgelegte Proscenium grenze allerdings schon an den Orchesterkreis, aber die Verbindung werde aufgehoben durch eine parallel dem Proscenium durch den Kreismittelpunkt gezogene Linie. Dadurch wird ihm der Halbkreis eben zum Orchesterkreis, S. 181, Z. 1. Dieser „Kreis“ wird dann von ihm vergrößert und verkleinert. Die Verbindung eines Raums indessen mit einem andern in einer Zeichnung, muß man dagegen bemerken, wird nicht dadurch aufgehoben, daß man den einen durch eine Linie in der Zeichnung teilt; denn durch eine solche Teilung wird der ganze geteilte Raum, der eine von den beiden verbundenen Räumen, nicht auf den entfernteren Teil reduziert und an Stelle des näheren Teils eine Lücke zwischen dem Ganzen und dem andern Raum geschaffen. Durch die Parallele wird nicht der „Orchesterkreis“ verkleinert, sondern der einfache Raum über der Quadratseite, der größere Teil des 1. Kreises, in einen aus 2 Teilen zusammengesetzten Raum gegliedert. Vgl. A. Müller, Philol. 45, 1886, S. 243, der darauf hinweist, daß eine Linie in einer Zeichnung nicht eine Mauer in der Wirklichkeit sei. Auch bemerkt er: Schwerlich würde Vitruv *per centrum orchestrae* gesagt haben, wenn er sofort einen Teil des Kreisabschnittes von der Orchestra wieder hätte absondern wollen.

Mit *centrum orchestrae* kann Vitruv noch nicht ohne weiteres bloß von der griechischen Orchestra reden, weil sie noch gar nicht erwähnt ist; denn nach dem Eingang 119, 29; 120, 1 will Vitruv ja eben Verschiedenheiten ausdrücklich hervorheben. Er knüpft sonst an das vorher über das römische Theater zunächst Gesagte an. Dort war von einem *centrum* die Rede, 117, 7, wodurch *parallelos linea ducatur, quae disiungat proscaenii pulpium et orchestrae regionem*, und 118, 5 von der *diametros*, die die *orchestra inter gradus imos* habe, 118, 10 von der *orchestrae diametros*; und da das *centrum* 117, 7 sich auf die eben vorher genannte *circinatio*, die *perimetros imi* bezog, so war damit das Centrum dieses Kreises als das Centrum der Orchestra gegeben. Hieran knüpft nun Vitruv 120 an, wo er die Unterschiede des griechischen vom römischen Theater bespricht. Er fügt *orchestrae* hinzu, um den Gegensatz zu dem unmittelbar vorhergegangenen *frons scaenae* hervorzuheben, deutet aber vermittelt der Anknüpfung an 117 (wo *scaenae frons* nicht so scharf den Gegensatz bildete) darauf hin, daß der Punkt, der das Centrum dort war, es auch hier sei, dort als der der *ima circinatio*, hier als der der *orchestra* näher präzisiert.

Den Ausdruck *circumagitur circinatio* versteht dann Petersen so, daß das Herumführen der *circinatio* gleich dem Weiterführen derselben, hier des

Halbkreises, in veränderter Krümmung sei. Das ist nicht richtig; denn *circumagere* ist das Ziehen der Kreislinie als solcher, wie sie eben gerade ist, nicht die Fortsetzung einer vorhandenen Kreislinie (s. o.).

Das *intervallum* will Petersen als den gebliebenen Zwischenraum zwischen dem *hemicyclium* und *proscenium* fassen, wobei die Unklarheit nur darin bestehe, daß *intervallum* für die Grenze des *intervallum* oder *ab intervallo* für *per intervallum* gesagt sei, welche Unklarheit durch das eben besprochene *circumagitur* gehoben sei. Allein im Text liegt diese Beziehung ferner als die auf die *cornua*; und wie bei den *cornua* ist bei *intervallum* an die Endpunkte davon gedacht.

Reber, Übers. 152 Anm. 1, versteht *intervallum* richtig, nennt es aber mit einem gezwungenen Ausdruck den Zwischenraum zwischen der jenseitigen Hemisphäre.

C. L. Stieglitz der Ältere (der Verfasser der Archäol.) giebt in 'Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst', 1834, sachlich das Richtige, doch in sehr unklar ausgedrückter Beschreibung der Zeichnung. Rechts und links faßt er beim *proscenium* von diesem, beim *centrum* und *intervallum* vom Zuschauer aus.

In Bezug auf *intervallum* ist fast alles Mögliche versucht worden, und zwar sowohl von Philologen als von Architekten.

An den Zwischenraum zwischen dem 1. und 2., dem 1. und 3. Centrum denkt C. L. Stieglitz, abweichend vom Obigen, in 'Archäol. d. Baukunst' II<sup>1</sup>, 141, vgl. Figur 18; sowie nach Öhmichens Angabe 'Griech. Th.-Bau', 1886, S. 29. 30 auch Brunn. Eine sehr ähnliche Auffassung hat G. C. W. Schneider 'Att. Theat.' S. 71, indem er unter dem Namen *intervallum* das 1. Centrum als Abstandspunkt vom 2. und vom 3. Centrum auffaßt.

Sachlich kommt es mit diesen letzten Erklärungen auf eins hinaus, wenn man geradezu den Radius des 1. Kreises als den auch des 2. und 3. nimmt.

Mit diesem Radius können die Bögen, wenn der Stachel ins 2. oder 3. Centrum eingesetzt und die Bögen vom 1. aus geführt werden, durch die Orchestra nach unten bis an die Quadratseite, nach oben, durch die Kreislinie dort, bis an die Verlängerungen der Quadratseite gezogen werden und dann weiter durchs Proscenium in ersterem Fall bis an die *frons scaenae* und von da bis an die Verlängerungen der Quadratseite, in letzterem Fall bis an die *frons scaenae* und dann weiter bis an die Quadratseite. Oben herum hat doch wohl noch niemand so die Bögen geführt.

A. Rode 'Formae' Tab. XI überträgt obige Auffassung aufs römische Theater, indem er fürs griechische eine andere hat. Im römischen geht ihm das Proscenium bis an die Schneidepunkte des 2. und 3. Bogens mit den Verlängerungen des wagerechten Durchmessers und hat so die doppelte Länge von diesem. Senkrechte von diesen Schneidepunkten bis auf die Verlängerungen der Dreiecksseite bestimmen die Länge der Scenenfront, so daß das Proscenium und die Scenenfront gleich lang sind. Vitruv läßt aber direkt die *scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex* sein und sagt über die Länge des Prosceniums nichts.

Man muß bei all diesem rechts und links immer von demselben Standpunkt, sei es von oben oder von unten her, fassen, wegen der früheren Lesarten. Setzt man an deren Stelle die von C. Lorentzen, M. Vitruv. Poll. etc., Gothae 1857, und von Rose et Müller-Strübing, Teubner 1867, so gilt für die Centren und Intervalle der von oben, für die *proscenii partes* der von unten her.

Perrault, Vitruve p. 181 (s. o.), zieht die Bögen auf der Planché unten durchs Proscenium, dessen *finis* er fast so lang macht wie die *face de la Scene*, spricht sich jedoch über Standpunkt und Zweck nicht aus.

C. L. Stieglitz zieht die Bögen unten herum, durch die Quadratseite und mit Berührung der Scenenfront weiter. Dann von unten bis an die Verlängerungen der Quadratseite hinauf. Er nennt Intervall den Raum zwischen dem 1. und je einem der beiden andern Centren, dem 2. und 3., und versteht unter dem Intervall, von wo er zieht, jedesmal das gegenüberliegende, von dem, von dessen jenseits des 1. Centrums gelegener Linie der fragliche 2. oder 3. Kreisbogen sich nach diesseits zuerst nach innen entfernt. Das *ab* hat dabei eine starke Anschaulichkeit, nicht kleiner, als wenn man bei dem Durchmesser als dem Radius des 2. und 3. Kreises von dem jenseitigen Endpunkt aus den 2. oder 3. Kreisbogen sich nach jenseits, nach außen entfernt.

G. C. W. Schneider zieht ebenso, doch nur bis an die Quadratseite, worüber Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss., 1858, S. 321. 322; 'Skene' S. 52.

C. L. Stieglitz will die Länge der Bühne angeben; G. C. W. Schneider in sonderbarer Vorstellung die Form des Logeions, das den Raum zwischen den konvexen Seiten der Bögen zwischen Quadratseite und 1. Centrum einnehmen soll.

Stuart and Revett 'Antiq. of Athens', London 1825, Vol. II p. 79 ff., Pl. XXXVI, ziehen auch die Bögen so nach unten durch mit Berührung der Tangente bis an die Verlängerungen der Quadratseite. Sehe ich von dem *ab*, was aus der Beziehung, in welche das (für das Theater des Bacchus gehaltene) Odeon des Herodes Atticus gesetzt wird, gefolgert ist, so wird das Proscenium, nicht mit Pulpitum, Logeion identifiziert, durch die Quadratseite vom übrigen Teil des 1. Kreises als von der Orchestra getrennt, das Pulpitum bis wenigstens ans 1. Centrum, den wagerechten Durchmesser, ausgedehnt, ohne daß über seine Größe nach den Seiten und seine Form Bestimmtes gesagt ist.

Brunn zieht die Bögen wie C. L. Stieglitz und meint, daß außer der Länge der Bühnenanlage durch die Schneidepunkte mit der verlängerten Quadratseite wahrscheinlich auch noch die Lage von Seitenthüren durch die Berührung der Kreisbögen und der *scaenae frons* gegeben sei. Das rechts und links faßt er dabei, der jetzigen Lesarten wegen, von 2 Standpunkten her auf.

Bei allen diesen Vorstellungen verliert man gänzlich Bestimmungen für die Orchestra durch den 2. und 3. Bogen; ja überhaupt eine Begrenzung nach den Seiten, denn diese soll doch wohl nicht durch den nach unten

vom wagerechten Durchmesser aus sich verengernden 1. Kreis bis an die Quadratseite gegeben sein. Was wäre dann der Raum zwischen diesen Bögen des 1. Kreises und dem Zuschauerraum daneben (unterhalb des Wasserlaufs in Athen und Epidaurus)? Sollten sich die Chöre innerhalb dieses sich verengenden Raums, vielleicht gar auf dem Erdboden, ohne körperliche Grenzen in der Fläche, halten? Nach dem Kontext muß man doch erwarten, daß der 2. und 3. Bogen irgendwelche Beziehung zur Orchestra haben: *Ita tribus centris*. Ehe man dies wegkonjiziert, fragt sich doch noch, ob diese verbürgte Überlieferung doch nicht einen vortrefflichen Sinn habe und zu dem *ampliores orchestram* in Beziehung steht. Und das ist der Fall (s. o.). Und wenn Vitruv die bezüglichlichen Peripherieteile des 2. und 3. Kreises vom Centrum des 1. aus zu ziehen beginnen wollte, warum setzte er nicht statt *ab intervallo sinistro, dextro* deutlich und einfach: *a centro medio*? Das gilt auch gegen G. C. W. Schneider, der unter *intervallum* den mit diesem *centrum* koincidierenden Endpunkt des dem Radius gleichen Intervalls zwischen 1. und 2., 3. Centrum versteht.

Angenommen aber, *intervallum* bedeute den Radius des 1. Kreises, so berechtigt das noch nicht die Zirkelöffnung für den 2. und 3. Kreis auch in dieser Weite zu nehmen. Denn es heißt nicht: *intervallo sinistro, dextro*, mit dem linken, rechten Intervall, wie 235, 17. 18 *e centro aequinoctiali intervallo aestivo*, mit dem Sommerintervall, *circinatio circuli menstrui agatur*, sondern *ab intervallo sinistro, dextro*. Der Radius aber hat 2 Endpunkte. Für den innern müßte man vom 2. oder 3. Centrum aus den Radius, für den äußern den Durchmesser in den Zirkel nehmen, um den 2. und 3. Kreisbogen zu ziehen. Alles von demselben Standpunkte aus gedacht, würde man im ersten Fall die Orchestra unterhalb des Durchmessers bis zur Quadratseite stets verengen, im zweiten Fall sie bis zu den Verlängerungen der Quadratseite stets erweitern. *Intervallum* ist aber weder der Radius, noch ist es der Durchmesser als solcher, sondern ist der dem Durchmesser gleiche Zwischenraum zwischen den *cornua* = den Endpunkten der *cornua* (s. o. S. 407 f.).

Dem *intervallum* = Radius ist an Größe gleich das *intervallum* zwischen den beiden Parallelen zur Quadratseite, zwischen dem Durchmesser und der Tangente. Hieran denkt Jocundus, Vitruv. iterum et Frontin., sumpt. Philippi de Giunta, Florent. 1513. 8. Seine Vorstellung enthält auch noch einiges, was sonst für die ganze Auffassung der Stelle in Betracht kommt. Vgl. bei ihm die 4 Figuren p. 85 a und b, 88 a oben, 87 a rechts auf dem Blatt.

Im griechischen wie im lateinischen Theater begrenzt Jocundus Orchestra und Zuschauerraum durch den wagerechten Durchmesser und dessen Verlängerungen gegen das Proscenium. Er liest dabei *proscenii regione*. Dann muß sich das unmittelbar folgende *parallelus* auf die Tangente zurückbeziehen; denn sich selbst kann eine Linie nicht parallel sein. Man müßte sonst schon *altera* supplieren, eine zweite Parallellinie, die wie die erste der Richtung der Quadratseite parallel ist. Notwendig aber folgt umgekehrt

nicht, es sei denn, daß man *altera* ergänze, bei der Lesart *proscenii regione*, daß die Grenze des Prosceniums mit dem Durchmesser koincidire. Vielmehr ist das falsch. Denn in *parallelos* liegt schon das Getrenntsein, Entferntsein von der gegebenen Linie; was also bei der Voraussetzung, daß diese gegebene die Quadratseite sei, nicht noch des pleonastischen Zusatzes von *e* (Salmasius, Perrault) oder *a* (Rose) bedarf. Die Richtung, *regio*, einer Parallellinie ist eben die der andern. S. 120 ist zuerst 4 mit *ea regione* die der Quadratseite gemeint, dann 5 mit *ab ea regione* die Vorstellung eines Raums zwischen Quadratseite und Tangente hervorgerufen. Die Vorstellung eines solchen Zwischenraums will nun Vitruv nicht anderseits durch die bloß konstruktive Parallele durchs Centrum erwecken, durch die keineswegs 2 nachher ein in Wirklichkeit irgendwie begrenzten Raum, Zwischenraum gebildet werden soll (gegen Petersen). Daher kehrt er mit dem bloßen *proscenii regione* 7. 8 zu dem bloßen *ea regione* in 4 zurück und sagt nicht irgendwie, daß durch den Durchmesser, wie durch die Quadratseite, eine *fnitio* eines Raums oder, wie durch die Tangente, eine Stelle für die *constitutio* einer Baulichkeit gegeben werde. Ungesagt bleibt auch, daß in der ganzen Richtung des *proscenii* ein *proscenium* vorhanden sei, weder in der nach innen, noch in der nach außen vom 1. Kreise; in letzterer wäre es ja auch überhaupt unmöglich, denn irgendwo hat doch dahin die Länge des *proscenii* ein Ende. Bei Jocundus ist es so lang wie Orchestra und Zuschauerraum zusammen und reicht vom verlängerten Durchmesser bis ans Podium, das Säulen hat und wie das Scenengebäude so lang wie das Proscenium ist. Gebäude nebst Podium sind *frons scaenae*. Bei allem nimmt er den Standpunkt von oben her, p. 87 a, und schlägt dann den 2. und 3. Kreisbogen so, daß er den Fuß des Zirkels zuerst ins *cornu* rechts einsetzt und mit dem Radius des 1. Kreises von der Tangente aus links her, und dann rechts hin an den nach außen verlängerten Durchmesser den Bogen zieht; ebenso darauf anderseits. Dadurch wird die Länge des Prosceniums und dessen, was dem dann an Länge entspricht, bestimmt. Sonderbar setzt er die Lage der *valvae regiae* und *hospitalia* und die Eingänge der *itinera versurarum* gegenüber der *frons* hinten an und läßt dahin die 5 *cunei* = *anguli* der Dreiecke im Kreis mit ihren 5 Spitzen *spectare*, von innen nach außen. Das ist falsch. In der Reihenfolge *mediae valvae*; *hospitalia*; *spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περὶ ἄστυος vocant*; *versurae procurrentes*, welche durch die leitenden Worte *dextra ac sinistra, secundum, secundum ea loca* bestimmt ist, stehen nämlich die Periaktenräume zwischen den *hospitalia* und den *versurae*. Die Periaktenräume aber können nicht an der Außenseite nach der Straße und dem Portikusplatz zu (den er sich dort denkt) liegen, sondern nur an der Innenseite, an der *frons scaenae* vor den Augen des Publikums. Folglich liegen hier auch die *mediae valvae*, die *hospitalia* und die *versurae* mit ihren *itinera*. Vgl. Rode, Übersetzung 1796, I 244, o. Gegen die Auffassung von *intervallum* als Zwischenraum zwischen Tangente und Durchmesser nebst Verlängerungen des letzteren ist auch wieder geltend zu machen, daß die

sachliche Angabe dieses Zwischenraums weiter zurückliegt als diejenige des Zwischenraums zwischen den *cornua*.

Philander, Vitruv. Lugd. 1552, Comment. Romae 1544, schließt sich, soweit er eingeht, an Jocundus an. In der Ausgabe Genevae, apud Tor-naesium, 1586, p. 189. 190 unterscheidet er Proscenium als *locus ante scenam*; darin *pulpitum* für die *actores*, niedriger als *scaena*, höher als *orchestra*, wo bei den Römern *senatores*, bei den Griechen *scenici* [ihren Platz haben]; das *pulpitum* ist ähnlich *veluti pergula quaedam*.

Vieles, doch auseinandergerissen, darunter manches Sonderbare, giebt Dan. Barbarus, Vitruv. c. commentariis, Venetiis 1567. Als die Intervalle faßt er die Entfernungen des 2. und 3. Centrums vom 1., macht den Radius des 1. Kreises zu dem des 2. und 3., nimmt den Standpunkt oben, macht die *longitudo scaenae* = 2 Diameter der Orchestra, = 2 Diameter des 1. Kreises, giebt jeder Hälfte (= *cornu*) des Zuschauerraums die Breite eines Radius. Vom Podium ist *proscenium* der höhere Teil vor der *scaena*, Pulpitum davor ein niedrigerer. In den 3 *portae*, Nischen in der Front-mauer, stehen 3 Periakten, neben denen vorbei die *aditus a foro* und *aliunde secundum* = hinter den *apertiones* der *portae*; so Perrault *derriere*). *Versura* ist ihm, auch falsch, *qua parte exire et alio se vertere volebant* und *cum ab uno latere angulo intermedio ad aliud latus nos vertimus*; vielmehr ist es die vorspringende Mauer selbst.

J. G. Schneider bemerkt gut: *Cum in Graecorum theatri orchestra maior quam in Latinis esse ob usum deberet, tria quadrata loco trigonorum quatuor in una circinationis linea designabant . . . hoc erat discrimen, quod in trium quadratorum descriptione amplius in medio spatium relinquebatur*. Bei den Griechen sollte nämlich das Pulpitum schmaler sein als bei den Lateinern, und ein Quadrat schließt dafür ein kleineres Segment ab, als es ein gleichseitiges Dreieck thut. Katexochen *frons* ist ihm die Wand auf der Tangente, wovor das Pulpitum = Proscenium liegt, dessen Vorderwand, auf der Quadratseite, dann auch *frons scaenae* heißt, so daß die ganze *frons* die genannten 2 Absätze hat. Die Kreishögen zieht er mit dem 1. Radius vom 1. Centrum nach unten im Kreis herum, durch die Quadratseite hinab, die Tangente streifend, wieder hinauf durch die Quadratseite bis ans Ende der *maior circinatio*, die den Zuschauerraum umschließt und deren Durchmesser der durch Ansetzung einer Hälfte des 1. Durchmessers an beiden Seiten von diesem verdoppelte 1. Durchmesser ist. Er zieht durch die Durchschnittspunkte der Quadratlinie nach dem Durchmesser und von den Endpunkten des Durchmessers nach der verlängerten Quadratlinie parallele Senkrechte, die Portikusse zwischen Zuschauerraum und Scenengebäude anzeigen; eine willkürliche Erfindung.

Nach C. L. Stieglitz 'Die Baukunst der Alten', 1796, S. 108 war das Pulpitum, Logeion der höhere Rand des Prosceniums gegen die Orchestra; was falsch ist, weil die *latitudo* des Pulpitums nach Vitruv 120 doch wohl

bis an die Tangente reichen muß; denn anders hätte sie ja keine Beziehung auf die dort angegebene Konstruktion der 2 unteren Parallellinien.

Derselbe aber 'Beiträge', 1834, I 178. 179 versteht unter *proscenium* den Platz unmittelbar vor der Front der Scene, dem Fußboden der Orchestra gleich, unter *Logeion*, *Pulpitum* ein darauf gestelltes Gerüst aus Holz, das nach vollendeten Schauspielen herausgenommen werde. Der Ausdruck *proscenii pulpitum* indessen, 117, 7. 8, worauf er dabei besonderes Gewicht legt, kann auch partitiv oder appositionell gefaßt werden.

Rode, Übersetzung 246, 7. 8, versteht unter *intervallo* den Raum zwischen Proscenium, Vorscene, d. i. dem Raum zwischen Tangente und Quadratseite, bzw. der oben besprochenen etwas längeren Sehne, und zieht dann die Bögen mit dem Halbmesser der Orchestra von dem Centrum der Orchestra, d. h. mit der Hälfte der Senkrechten auf der Quadratseite, indem er dort die 2. Parallele durchzieht und den Fuß in deren Endpunkte einsetzt, vom *centrum orchestrae*, jenem Punkt in der Mitte, Hälfte der Senkrechten aus; wie er frei übersetzt, von der linken zur rechten Seite der Vorscene hin, wobei er den Standpunkt oben nimmt. Das fällt mit dieser Deutung von *centrum orchestrae*.

Reber, Übers. 1865, 152 Anm. 1, scheint mit dem sonderbaren Satz „Von dem Zwischenraum zwischen der jenseitigen Hemisphäre, d. h. von dem Ende der Hemisphäre und dem Rand des Prosceniums (der Bühne)“ dasselbe zu meinen.

Bestimmter bezeichnete gleiche 2 Intervalle wären die zwischen den Schneidepunkten der *circinationis lineae* mit der Quadratseite einerseits und der durchs Centrum gehenden Parallele anderseits.

Die Sache ist dann etwa so vorzustellen: Zuerst wurde uns gegeben die Anschauung des Intervalls zwischen der Quadratseite und der Tangente, im besondern dem Tangentenpunkt, durch die Worte *latus proximum scaenae, ab ea regione*. Dann wurde (a) *proscenii regione* (besser fehlt a, da dies Proscenium in Epidaurus nur teilweise rechts und links bis an die Quadratseite vorspringt; s. u.) die 2. Parallele gezogen, diese nicht an die *circinatio*, sondern durch die *circinationis lineae*. Dadurch erhielten wir ferner links und rechts ein bestimmtes Intervall zwischen je einem Endpunkt der Quadratseite und je einem Schneidepunkt der 2. Parallele mit den Kreislinien, nämlich den je dazwischen liegenden, gezogenen Teil der 1. Kreislinie, denn Sehnen dazwischen sind nicht gezogen worden.

Der Punkt eines jeden dieser Intervalle, dieser Kreisbögen, *a quo* der 2. und 3. Bogen zu ziehen wäre, könnte kein beliebiger sein, was unzählige Möglichkeiten von lauter verschiedenen Bögen gäbe; ein bestimmter, zwischen den Endpunkten liegender aber ist nicht irgendwie angedeutet. Somit müßte, als einziger aller andern gegenüber doch im allgemeinen bestimmter Punkt, derjenige Endpunkt jedes Intervalls, *qua secat*, gemeint sein; denn der andere Endpunkt liegt da, wohin gezogen werden soll, *ad proscenii partem*, nämlich in der Quadratlinie, an dem Ende der Quadratlinie, in welcher *regio designatur finitio proscenii*.



Müssen wir nun (s. o.) zum Radius des 2. und 3. Kreises den Durchmesser des 1. nehmen, so werden sich die zu ziehenden Bögen des 2. und 3. Kreises von demjenigen des 1. Kreises nach außen entfernen. Dies würde also auch bei obiger Auffassung von *intervallum* der Fall sein. Das läge freilich nicht in dem *circumagitur*; denn dies ist der allgemeine Ausdruck für das Ziehen einer Kreislinie ums Centrum (s. o.), sei es einer ganzen, wie 116, 27. 28, sei es einer teilweisen, wie in unserer Stelle. Auch läge es nicht in dem *ab*, wodurch nur das Ausgehen überhaupt von dem *intervallo*, nämlich dem besprochenen Endpunkte, ohne nähere Angabe, nach welcher Seite hin, bezeichnet würde. Es läge aber eben in dem vorher Erwähnten, oben Erörterten.

Auffallend und sonderbar wäre aber doch bei dieser Auffassung des durch die 2. Parallele gebildeten Intervalls zwischen den Endpunkten der Quadratseite und des Durchmessers, daß dann die es bildende, bewirkende 2. Parallele nicht (a) *lateris quadrati regione*, sondern (a) *proscenii regione* gezogen wird. Dabei bilden die Endpunkte der Quadratseite nicht auch die des Prosceniums, der *finitio proscenii*, sondern liegen in ihr, zwischen ihren, der *finitio*, Endpunkten. Wo diese genau liegen, sagt zwar Vitruv nicht; doch so viel giebt er an, daß wir sehen, sie liegen erst in den Verlängerungen der Quadratseite, außerhalb der Quadratseite.

Die Bögen werden nämlich *ad proscenii sinistram, dextram partem* gezogen, müssen also das *proscenium* dort irgendwo treffen, wenn das *ad* so weit fortgesetzt wird. Das ist aber nicht möglich, wenn es nicht länger als die Quadratseite ist; weil die Bögen außerhalb dieser um diese herum gehen, also in der Richtung der Quadratseite das Proscenium erst in der Verlängerung der Quadratseite treffen könnten, in der Richtung aber von der Quadratseite nach oben noch nicht in der Tangente oder vor der Tangente es treffen können, bis wohin es sich nach oben erstreckt.

Denn es ist, wenn man den Radius eines 1. Kreises = 100 setzt, die Entfernung von der in der Senkrechten zwischen dem Centrum und der zu einer eingeschriebenen Quadratseite parallelen Tangente liegenden Mitte der Quadratseite bis zu dem Endpunkt der Quadratseite = 70, 7107;

bis zu der Senkrechten vom Radius auf den Schnidepunkt eines mit dem 1. Durchmesser als dem Radius des 2. Kreises um den Endpunkt des 1. Durchmessers als des Centrums gezogenen Bogens dieses 2. Kreises mit der Tangente = 73, 2051;

bis zu dem Schnidepunkt von dem 2. Kreisbogen mit der Verlängerung der Quadratseite = 87, 0820. Folglich müßte, da der 2., bzw. 3. Bogen die linke, rechte *pars proscenii* treffen soll, dieses mindestens bis 73, 2051, wenn die oberste Ecke, und bis 87, 0820, wenn die unterste Ecke, die in der *finitio proscenii*, getroffen werden sollte, über die Quadratseite, die Hälfte derselben, 70, 7107, hinausreichen.

Überhaupt aber entscheidet gegen diese ganze Auffassung von *intervallum* der Umstand, daß die Angabe über die Ziehung der Parallele durchs *centrum*

*orchestrae* (a) *proscenii regione* im Text weiter zurückliegt als die in der Nähe von *in dextro* (*dextra*) *in cornibus hemicyclii* enthaltene Beziehung.

Noch ferner liegt es, an zwei andere Arten von *intervalla* zu denken, die A. Müller, N. J. 1872, 693 ff., Philol. 35 (1876), 332 ff. und 45 (1886), 241—243, 'Griech. Bühn.-Alt.', 1886, 16 ff. in Betracht zieht. — Er sagt am ersten Ort, S. 696: wir nehmen *intervallum* entweder für den Abstand der Quadratseite und der Tangente oder — was uns richtiger zu sein scheint — für einen der zwölf Abstände der Quadratecken auf der Peripherie.

Abstand wäre die richtige Übersetzung für *distantia*, d. h. die Weite des Getrenntseins, die Entfernung eines Punktes von einem andern. Es ist eine Eigenschaft eines Punktes, jedes Punktes von mehreren Punkten in Beziehung auf den andern, die andern. Zwischenraum aber ist der von 2 Punkten, Linien, Körpern begrenzte Raum zwischen ihnen. Sehe ich aber von dieser Ungenauigkeit der Bezeichnung ab und halte ich mich an das Sachliche. Halte ich mich auch daran, daß nur das Intervall zwischen Quadratseite und Tangente und nicht auch das zwischen Verlängerung der Quadratseite und Tangente gemeint ist.

Dann wird also ein Bogen mit dem 1. Radius, der im 2. 3. Centrum eingesetzt ist, *ab intervallo* aus gezogen. Wo trifft er die *sinistra*, *dextra pars proscenii*? Irgendwo inwendig im *proscenium* oder an der Außenseite? unten herum durch die Orchestra und dann nach oben bis ans Proscenium, seine *finis* oder seine Seite, oder oben herum durchs Proscenium? wenn man nämlich *ab intervallo* in der Quadratseite beginnt. Oder wenn man *ab intervallo* irgendwo da beginnt, wo der Bogen im Proscenium von dem Punkt in der Quadratseite bis an die Grenze des Prosceniums lief, wo sollte das sein? Alles wäre unbestimmt, und man könnte von allen möglichen Punkten in diesem Bogenteil an dieselbe Stelle der *pars proscenii* gelangen. A. Müller läßt diese abstrakte Möglichkeit für den Begriff des Intervalls hier denn auch im einzelnen unerörtert.

Näher aber geht er auf die andere Möglichkeit ein, daß einer der 12 Abstände der Quadratecken auf der Peripherie gemeint sei; was er für das Richtige hält. Dafür beruft sich A. Müller auf die Analogie von 117, 1, wo *intervallis* die 12 Abstände der Dreieckswinkel bedeute. Von einem beliebigen dieser Intervalle aus kann natürlich der 2. und 3. Bogen nicht geschlagen werden. Denn da das Centrum im Endpunkte eines Horns ist, so müßte für jedes Paar der 6 oben und unten ein verschiedener Radius gewählt werden; es soll aber der des 1. Kreises sein. A. Müller und Klander wollen, daß der nach Beschreibung des 1. Kreises beiseite gelegte Zirkel wieder hergenommen und mit beibehaltener Öffnung desselben der 2. und 3. Bogen geschlagen werde. Dagegen spricht manches. Sollte das Wichtigste, die Weite der Zirkelöffnung für den 2. und 3. Kreisbogen, so stillschweigend vorausgesetzt und angenommen sein? Sodann erhält man 2 Paare in gleicher Entfernung vom 2. und 3. Centrum, bestehend aus je 1 Intervall oben und unten. Dabei ist dann nach N. J. 101, 1872, S. 696 der Sinn von rechts und links nach Pollux zu verstehen, der für die Orchestra den Standpunkt

des Zuschauers, für die Bühne den des Schauspielers maßgebend sein läßt; oder man müßte, was allerdings bedenklich sei, die Worte *in dextro* und *in sinistro* vertauschen, wobei, Anm. 1 daselbst, die Ausdrücke ‚rechts‘ und ‚links‘ für Bühne und Orchestra gleich seien. Als Endpunkte der Bögen werden dabei, einerlei ob von den beiden untern Intervallen unterm Durchmesser an der Orchestra oder von den beiden über ihm im Proscenium die Bögen begonnen werden, die Schneidepunkte derselben mit der verlängerten Quadratseite angesehen. Ein Mangel hierbei ist, daß erst durch einen Rückschluss von der Ausführbarkeit der beiden Bögen aus das Verständnis der Begriffe links und rechts für *in dextro* und *in sinistro* vermittelt wird; was doch vorher klargestellt sein müßte, ehe man an die Ausführung von Vitruvs Unterweisung geht. Soll man denn da riskieren, erst das falsche zu probieren? Ferner, warum müßten denn die beiden Bögen gerade von einem solchen Teil der 1. Kreislinie, einem solchem Intervall ausgehen? Sie würden ja an dasselbe Ziel, ihren Schneidepunkt mit der verlängerten Quadratseite gerade ebenso gut gelangen, wenn man sie vom 1. Centrum oder von irgend einem andern Punkt innerhalb ihrer ganzen Kreislinie aus begönne? Endlich aber gilt auch von diesen, im Text nicht so genannten, doch gedachten Intervallen, daß diese Andeutung derselben weiter zurück als die des Intervallum zwischen den *cornua*, und zwar ganz zu Anfang des Kontextes geschieht.

N. J. 101, 1872, 697; Philol. 35, 1876, 334 sagt A. Müller noch: Der Beweis für die Richtigkeit dieser Konstruktion scheint uns nun dadurch beigebracht zu werden, daß aus derselben sich eine in eminenter Weise symmetrische Figur ergibt. Errichtet man nämlich im Mittelpunkte der *finis proscenii* ein Perpendikel, verlängert dieses bis zur Peripherie des Grundkreises und verbindet den Schnittpunkt auf beiden Seiten mit den Endpunkten des Prosceniums, so schneiden die Verbindungslinien die Centren, aus denen die beiden letzten Kreisbögen konstruiert sind; das Perpendikel selbst ist gleich der halben Länge der Bühne, und das Verhältnis der Bühnentiefe zur Bühnenslänge ist (annähernd) das von 1. 12. Unter Bühne wird hier *scaena* im Sinn von *proscenium* verstanden. Diese Charakteristik der Konstruktion, glaubt A. Müller annehmen zu müssen, sei lediglich im Gegensatz zu der einfachen des römischen Theaters gewählt, Philol. 45, 1886, 243.

Warum indessen sollte etwas weniger Einfaches gewählt sein, wo Einfacheres möglich war?

In dieser Beziehung sagt A. Müller N. J. 101, 1872, 697: Suchen wir noch die Frage zu beantworten, warum Vitruv gerade diesen verhältnismäßig weitläufigen Weg der Konstruktion eingeschlagen hat. Hatte er das Perpendikel konstruiert, so boten sich ihm zwei andere Weisen, die Bühnenslänge zu bestimmen. Einmal hätte er das Perpendikel nach beiden Seiten hin auf der verlängerten Quadratseite abtragen lassen können. Sodann konnte er den Schnittpunkt mit den Centren durch gerade Linien verbinden und diese Linien bis zur *finis proscenii* verlängern lassen. Beide Wege wären einfacher gewesen und hätten namentlich den Erklärern nicht so viele

Schwierigkeiten gemacht; es scheint jedoch, daß Vitruv im Anschluß an die Konstruktion des römischen Theaters, in welcher außer den zwölf Dreiecksseiten nur die der einen Dreiecksseite parallele Linie durch den Mittelpunkt verwandt ist, auch hier nur Linien, welche der *fnitio proscaenii* parallel sind, (d. h. die Tangente und den Durchmesser) habe anwenden wollen, zumal das Perpendikel bei der schon so großen Anzahl gerader Linien im Grundkreise die Deutlichkeit der Figur etwas beeinträchtigt hätte. So wählte er denn die Konstruktion *tribus centris*, wobei die Fläche des Grundkreises außer den Quadraten und dem Durchmesser von jeder andern Linie frei blieb.

Dies fällt alles weg, weil der Begriff von *scaena* nicht in Vitruvs Sinne gefaßt ist. A. Müller vergleicht 118, 9. 10: *scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex fieri debet*, und versteht dies von der Länge der Bühne. Es handelt sich dort jedoch um die Länge des Bühnengebäudes. Eben vorher wird nämlich verlangt, daß *tectum porticus, quod futurum est in summa gradatione, cum scaenae altitudine libratum perficiatur*; wo doch offenbar nicht von *proscenium*, der Bühne, sondern vom Bühnengebäude die Rede ist. Dieser Gedanke wird noch bis 118, 4 besprochen. Dann ist von 112, 4—9 von den *aditus* bei den *cornibus* und deren Höhe die Rede. Sodann kommt eine Zwischenbemerkung, 118, 9. 10, über die *longitudo scaenae*, worauf wieder Höhenverhältnisse, aber wieder auch die der *scaenae* = Bühnengebäude (118, 18 *episcaenos*) erörtert werden. Wie sollte nun dazwischen *scaenae* in 118, 9 = *proscenii* sein?

Unrichtig faßt schon C. L. Stieglitz 'Beiträge', 1834, I 184 und Tafel I 10, Figur 18, diese *longitudo* als Breite der Bühnen, d. h. Ausdehnung derselben längs der Vordermauer des Bühnengebäudes auf und läßt dann noch das Gesamtgebäude sich bis an die äußere Grenze der *porticus* erstrecken.

Die Aussagen über die *scaena* auf 118 kommen also nicht in Betracht, denn dort handelt es sich um das Bühnengebäude in seiner Höhe und Länge. Mag man dies nun mit Ausschuß oder Einschuß der *scaena*, dies Wort = *proscenium* gefaßt, denken, immer handelt es sich nicht um das *proscenium* und dessen Länge auf 118, sondern um diejenige des Ganzen oder des Bühnengebäudes allein. Was also vom *proscenium* auf 120 gesagt ist, kann nicht durch Heranziehung des von *scaena* auf 118 Gesagten erklärt werden. Und dabei kommt nicht in Betracht, ob das *proscenium* ebenso lang wie oder kürzer als die *frons scaenae*, die dahinter stehende Front des Bühnengebäudes auf der Tangente ist. Diese Längen sind anderweitig zu erörtern und zu ermitteln.

Zu vergleichen ist vielmehr 117, 6—10: *ibi (auf der regio der Dreiecksseite) fniatur scaenae frons, et ab eo loco per centrum parallelos linea ducatur, quae disiungat proscaenii pulpitem et orchestrae regionem* (hier = Gegend, Raum). *ita latius factum fuerit pulpitem quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata, et eius pulpiti altitudo ne sit plus pedum quinque* u. s. w. Hier ist unter *pulpitem* nicht ein Holzbau, sondern ein Steinbau ver-

standen, über den Vitruv dem Baumeister Vorschriften giebt; es handelt sich nicht um eine vorübergehende Einrichtung für die Zeit der Aufführung, sondern um eine dauernde Baulichkeit. Analog ist denn auch das *pulpitum* 120 zu verstehen, wo es in stilistisch ähnlicher Weise heisst: *eius logei altitudo non minus debet esse pedum* X. Ferner ist deutlich, daß *pulpitum* 117 ein Teil von *scaena* ist; denn auf dem *pulpitum* treten *omnes artifices* auf, weil sein *latius* im Verhältnis zum *pulpitum* der Griechen damit als beabsichtigt bezeichnet wird, um dem zweckgebenden Grunde des Bedürfnisses zu genügen, ein für *omnes* genügendes *pulpitum* zu erhalten. So ist denn auch 120, 16 das *ideo quod* von der begründenden Thatsache zu verstehen, die bei den Griechen nur eben eine andere als bei den Römern ist und daher auch zu anderen Einrichtungen führt. — Ferner folgt aus der Stelle 117, 6—10, daß auch beim römischen Theater Vitruv nicht 3 Teile macht, *scaena*, *proscenium* bzw. *proscenii pulpitum*, *orchestra*, sondern 2, nämlich *scaena*, inclusive *proscenii pulpitum*, und *orchestra*, indem *orchestra* im praktischen Gebrauch von dem Aufführungsraum überhaupt getrennt und dem Zuschauerraum zugewiesen ist. Der Platz heisst nur noch *orchestra*, katachrestisch, weil er es war, ist es aber nicht mehr. Analog sind denn auch 120 zwei Teile des Aufführungsraums unterschieden, nämlich *orchestra* einerseits und anderseits *scaena* — *que pulpitum* und dazu gehöriges *pulpitum*, wovon der Grund sei, daß die *actores in scaena peragunt*, die Schauspieler auf dem zur *scaena* gehörigen Vorbau, dem *pulpitum*, *reliqui artifices per orchestram*, weshalb denn auch 2 besondere Namen, *scaenici* et *thymelici* gebraucht wurden, wo *thymelici* deutlich eine Beziehung zwischen *thymele* und *orchestra* als bekannt voraussetzt.

Von der *longitudo* also des Prosceniums oder gar des Gesamtbaus der *scaena* sagt Vitruv 120 nichts. Für die des letzteren gilt also, was 118, 9. 10 gesagt war, daß sie *ad orchestrae diametron duplex fieri debet*. Denn Vitruv will 120 nur das angeben, was in *Graecorum theatris non isdem rationibus* einzurichten ist, wie in den lateinischen nämlich, die er vorher besprach, bei denen er also auch sonst das angab, was allgemein, auch für die griechischen, gilt.

Was ist nun *orchestrae diametros*? Diameter ist bei Vitruv nicht bloß der Durchmesser, sondern auch eine kürzere Sehne des Kreises, vgl. 234, 23 und 235, 1. 7. Was ist nun beim lateinischen Theater gemeint? Dort ist die *orchestra* nach 117, 6—8 ein Halbkreis; von ihrem Diameter ist aber nicht schon dort, auf 117 überhaupt nicht, sondern erst 118, 10 die Rede. Die *semidiametros* nun kann dort nicht gemeint sein; denn dann würde das römische Bühnengebäude nur die Länge vom Durchmesser der *ima circinatio*, des Kreises innerhalb am untersten Sitze haben; und was würde darin aus den *aditus in cornibus* 118, 7? Dort ist aber eben von mehreren Diametern und unter ihnen von demjenigen, *orchestra inter gradus imos quam (diametron) habuerit*, dem wagerechten Durchmesser die Rede. Denn von noch andern Linien zwischen Punkten der halben Peripherie oder Punkten des wagerechten Durchmessers und solchen der halben Peripherie

ist doch gewiß nicht die Rede. Im lateinischen Theater ist also das Gesamtgebäude doppelt so lang wie der Durchmesser der *ima circinatio*, indem beiderseits ein Radius angesetzt wurde.

In dieser einfachen Weise hat Vitruv die *longitudo scaenae* beim lateinischen Theater bestimmt. Dasselbe, dieselbe Methode soll nach dem Obigen also auch für das griechische gelten, da er nichts Abweichendes für dieses angiebt. Die *orchestrae diametros* soll verdoppelt werden. Als solche muß nun doch wohl eine Linie durchs *centrum orchestrae* genommen werden, also durch den Punkt, den das *centrum* der *ima circinatio* bildet. Irgend eine schräg dadurch gehende wird man nicht nehmen wollen. Man könnte nun an den wagerechten Durchmesser der *ima circinatio* denken, da dieser beim lateinischen Theater genommen ist. Indessen ist doch ein Unterschied. Der Diameter soll doch etwas Charakteristisches für die Größe der Orchestra sein. Das ist nun im lateinischen Theater allerdings der Durchmesser der *ima circinatio*, denn mit ihm ist Größe und Umfang der lateinischen Orchestra als eines 1. Halbkreises gegeben. Nicht so im griechischen Theater, wo noch *tribus centris* der ganze Teil oberhalb dieses Diameters zur Orchestra hinzukommt. Beachtenswert ist auch folgender Unterschied in den Angaben. Von der *per centrum parallelas linea* heißt es 117: *quae disiungat proscaenii pulpitum et orchestrae regionem*. Dagegen ist 120 von einem solchen *disiungere* keine Rede, was hier durch die Quadratseite, wie dort durch die Parallele *per centrum* (der *ima circinatio*), geschehen mußte. Dagegen bezieht sich das *ea regione* hier wie dort auf das Analoge, nämlich nicht zunächst auf das *proximum* des *latus*, vom Quadrat wie vom Dreieck, bei der *scaena*, sondern auf das *praecidit curvaturam circinationis*. Die Richtung des Gedankens geht von innen im Kreise, hier wie dort, nach außen, und wir haben dort für die *scaenae frons* das *finiri*, hier fürs *proscenium* das *designari* der *finitio* außerhalb des Kreises zu denken. Da ergibt sich denn hier die Frage, ob die *orchestra*, die bis an den 2. und 3. Bogen geht, auch da geht, wo dieser die *sinistram, dextram partem proscaenii* trifft, zwischen diesen Treffpunkten auch nur so weit geht, bis sie auf die Quadratseite kommt, oder ob sie noch weiter gehen kann. Darüber giebt Vitruv keine Auskunft und Vorschrift. Das aber eben wird im praktischen Fall das Charakteristische des betreffenden Baues sein. Und danach fasse ich als *diametros orchestrae*, als den Diameter der Orchestra, denjenigen, der dargestellt wird durch die Senkrechte, die auf der sie nach oben gegen das Pulpitum begrenzenden Linie errichtet wird und durchs Centrum bis an den gegenüberliegenden Punkt des 1. Kreises geht. In seiner Fortsetzung, Verlängerung teilt dieser Diameter das Ganze, Zuschauerraum und Aufführungsraum zusammen, in 2 gleiche Hälften (wenn nicht in *praxi* aus Rücksichten, wie z. B. in Athen die Theaterachse geht, davon abgewichen wird).

Die Konstruktion mit dem 2. und 3. Centrum und Kreisbogen, die Konstruktion *tribus centris* hat also mit der *longitudo* des Gesamtgebäudes = *scaenae* nichts zu thun. Sie dient zur Bestimmung der größeren *amplitudo* der Orchestra.

Hiegegen wendet A. Müller, Philol. 1886, 243, ein, es wäre auffallend, daß Vitruv, falls er bei der Konstruktion des 2. und 3. Bogens den Zweck einer Amplifizierung der Orchestra verfolgt hätte, die Bögen bis zum Proscenium führt, da doch in jedem griechischen Theater offene Parodoi (er meint die seitlichen *εἰσοδοί*) vorhanden sind. Die Orchestra sei daher nur *amplior*, insofern das Proscenium weiter zurückliegt als im römischen Theater. Hat denn aber die Orchestra zwischen Zuschauerraum, Analemma einerseits und Proscenium anderseits keine Grenze gegen die *εἰσοδοί*? Ob bei der Konstruktion ein 2. und 3. Kreisbogen mit dem Durchmesser oder Radius des 1. Kreises bis ans Proscenium geführt wird oder ob man, ohne dies zu thun, erklärt, wie A. Müller a. a. O. thut, die griechische Orchestra sei *amplior* nur, insofern das Proscenium weiter zurück liege als im römischen Theater, immer sollen doch Orchestra und *εἰσοδοί* etwas Verschiedenes sein. Will man nun nicht annehmen, daß im Niveau des Bodens etwa durch Steinlagen die Grenze bezeichnet worden sei, so muß doch irgendwo eine Grenze gedacht, eine ideelle Grenze vorhanden sein, mag sie durch den 2. und 3. Bogen oder auf andere Weise gegeben sein. Der Einwand ist also ein Grund, der zu viel beweist.

Die Deutung von *intervallum* als Zwischenraum zwischen der Quadratseite und dem Durchmesser halte ich, wie A. Müller, für falsch, kann mich jedoch seinem a. a. O. gemachten Einwand nicht anschließen. Er wendet ein, sie fließe auch aus der Nichtberücksichtigung der Konstruktion des römischen Theaters. Dort kommen ja nämlich 117, 1 die 12 *paria intervalla* zwischen den 4 Dreiecken vor. Indessen ist doch auch dies wieder zu viel geschlossen, das Wort *intervallum* müsse an beiden Stellen in demselben Sinne gebraucht sein. Es steht ja an beiden Stellen an verschiedenen Plätzen, wo eben der nähere Zusammenhang dem allgemeinen Ausdruck *intervallum* erst seinen bestimmten, und zwar einen verschiedenen Sinn giebt.

Ferner sagt A. Müller dann, man werde doch bei unbefangener Prüfung den Eindruck erhalten, daß mit den Worten *ab intervallo sinistro* und *ab intervallo dextro* zwei verschiedene Dinge und nicht zwei Seiten eines und desselben Dinges bezeichnet werden. Einen Beweis für diese Ansicht giebt er nicht.

Es ist nach dieser Auffassung nicht natürlich, zu sagen: vom Intervall, dem linken, d. h. dem nach links liegenden, vom Intervall, dem rechten, d. h. dem nach rechts liegenden, wenn damit dasselbe Intervall gemeint sein soll. Denke man sich nun eine Linie auf der Erde und daß stets von rechts und links, von östlich und westlich die Rede wäre, könnte dann nicht, von demselben Standpunkt des Betrachters aus, gesagt werden: von dem Zwischenraum (zwischen 2 bestimmten Punkten der Erdoberfläche), dem östlichen, von dem Zwischenraum, dem westlichen, aus soll ein Bogen geschlagen werden, nachdem man rechts oder in den rechten Punkt, in den linken Punkt den Zirkelfuß gestellt hat? Würde da jemand an die Hälfte des Zwischenraums als Radius des Bogens denken oder an einen andern Punkt als den denken, der der Ausgangspunkt des Bogens sein sollte? Aber

man würde nicht sagen: „vom Zwischenraum, dem östlichen, vom Zwischenraum, dem westlichen, aus“. Nein, weil das nicht die deutsche Wortstellung wäre; deutsch wäre die gewöhnliche Wortstellung: vom östlichen Zwischenraum, vom westlichen Zwischenraum aus, mit Betonung von östlichen, westlichen. Man würde aber auch das nicht sagen, sondern: von dem östlich gelegenen Zwischenraum aus, von dem westlich gelegenen Zwischenraum aus, und so muß man auch übersetzen: von dem links gelegenen Zwischenraum aus, von dem rechts gelegenen Zwischenraum aus.

Nicht von dem Zwischenraum zwischen dem Centrum und der Peripherie des erst zu ziehenden 2. und 3. Bogens ist die Rede; auch nicht von dem zwischen dem 2. und 3. Centrum; denn beide Zwischenräume sind an sich, als solche nichts Bestimmtes, Vitruv aber will etwas Bestimmtes angeben. Das ist der Zwischenraum zwischen den *cornibus*; an diesen ist zunächst gedacht, und daraus dann die Entfernung der neuen *centra* von einander, derselben von der neuen Peripherie abgeleitet. Steht nun auch das Wort *centra* dem folgenden *in dextro (dextra) ab intervallo sinistro* noch näher als die Worte *in cornibus hemicyclii*, woran ja *centra signantur* sich unmittelbar dann anschließt, so verlangt doch der Sinn, damit eine bestimmte Angabe stattfinde, daß zunächst an das *intervallum* zwischen den *cornua* gedacht sei. Oder wollte man auch das noch nicht gelten lassen, sondern unmittelbar an das *intervallum*, den Zwischenraum zwischen den *centra*, mittelbar erst an das zwischen den *cornua* zurückdenken, so kommt doch auch der Zweckgedanke in Betracht, daß nämlich, sei es von den *centra*, sei es von den *cornua*, die *orchestra* sich jedenfalls im 2. und 3. Bogen erweitern soll. Nun aber bildet zur Erweiterung doch nicht die Größe des Zwischenraums zwischen den *centra* den Gegensatz; sondern es ist so. Bis zu den Schneidepunkten hat die *orchestra* den ersten Kreis, von da an den 2. und 3. zum Maß, nach den Seiten. Die Weite der Orchestra ist da die des Zwischenraums zwischen den *cornua*. Diese Weite soll uns vor Augen gebracht werden, und darum ist eben nicht von Endpunkten, sondern vom *intervallum* die Rede, von dessen Größe nur amplifizierend abgewichen wird; und eben von den Endpunkten aus, da ja sonst nicht vom *intervallum* abgewichen wird, welches eben das ganze *intervallum* ist. Also vom Zwischenraum im ersten Kreis, dem zwischen den Endpunkten des *hemicyclii*, der *cornua*, ist die Rede, von welchem Zwischenraum ab die *amplificatio*, natürlich von seiner ganzen Größe ab, von den Endpunkten, *cornibus hemicyclii*, aus sie gehen, sie ausgehen soll.

Anhangsweise zu der Erörterung über die Auffassung des *intervallum* von einem Intervall zwischen den Quadratwinkeln zitiere ich noch aus Rebers Übersetzung 152, Anm. 1: „Marini versteht unter dem *intervallum* den Zwischenraum zwischen den Dreieckswinkeln (*sic*) i und a, k und b und beschreibt nicht bloß von den Punkten i und k aus die Kreisbogen, sondern nimmt dazu auch, ohne sich weiter über seine Gründe zu erklären, die Mittelpunkte k und i, was den Worten Vitrus widerspricht.“ Es sind i und k mit den Endpunkten des *Analemmata* zusammenfallende Winkel von



den 2 Quadraten, von denen das *proximum latus scaenae* schräg geschnitten wird; a und b die Schneidepunkte der auf dem *proximum latus* senkrecht stehenden Seiten des zu diesem *latus* gehörenden Quadrats mit der 1. Kreislinie an den Enden des *latus*.

Ganz ausserhalb des bisherigen Gedankenkreises liegt die Auffassung, daß die *intervalla* die Zwischenräume zwischen den Analemmata und den gegenüberliegenden Teilen des Bühnengebäudes seien. Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. a. a. O. 321 — 24; 'Skene' S. 51. 52; Oehmichen 'Griech. Theat.' S. 25 ff. Dagegen Wecklein in Wochenschrift für klass. Philol. 1887, S. 1125. Schönborn versteht unter *intervallum* den Zwischenraum zwischen dem Skenengebäude und den *cornua hemicyclii*, durch den hin die Parodoi (er meint die Wege ebner Erde) in die Orchestra führen. Dieser Raum hat kein Gebäude, keine Bedeckung über sich; höchstens faßt ihn eine Mauer von 20 bis 30 Fuß Höhe, in der sich ein Thorweg befindet, ein und schließt ihn dadurch gegen die ausserhalb des Theaters befindliche Umgebung ab. Zwischen Gebäuden von 70 bis 100 Fuß Höhe zu beiden Seiten des Raumes geht ihm also selbst durch die niedrige Mauer (die genannte) der Charakter eines Zwischenraums nicht verloren ('Skene' S. 52). Die Worte heißen demnach: „nachdem der Zirkel zur Rechten (auf dem Endpunkte der Parallele) eingesetzt worden ist, werde von dem linken *intervallum* aus (von der linken Parodos aus, und zwar, wie früher erörtert worden ist, mit dem Radius des Umkreises) ein Bogen nach der rechten Seite des Proskenion hin geschlagen“ (ebenda). Die Parallele ist ihm eine Sehne unterhalb des 1. Durchmessers, indem er unter *centrum orchestrae* den Punkt in der Mitte der Senkrechten versteht, die von der Mitte der Quadratseite nach dem gegenüberliegenden Punkt der 1. Kreislinie gezogen wird. Links und rechts faßt er bei den *cornua* vom Zuschauerraum, beim *intervallum* und *proscenium* vom *proscenium* aus. Zeitschr. f. d. A.-W. S. 323. Die Bögen zieht er von innen aus dem 1. Kreis über der Quadratseite nach außen, durchs *proscenium* und die vorliegende Quadratseite.

Die Zeichnung ist am Boden vorgestellt; das *intervallum* reicht 70 bis 100 Fuß hoch. Über dem Boden, wenig hoch, nimmt das *proscenium* einen Teil des *intervallum* ein, auch schon am Boden. Die Parodos ist neben dem *proscenium*, mit ihm zusammen = der Breite des *intervallum*. Warum sagt denn Vitruv *ab intervallo*, wenn er nur *ab* der Parodos meint (dies Wort hat er überhaupt nicht, und es ist gar nicht lateinisch; aber er hat dafür *aditus* 118)? Die Bögen zieht er von so weit innen im 1. Kreise gelegenen Punkten aus, daß unmöglich da noch die Parodoi sein können. Unter den *cornua hemicyclii* versteht er in den angeführten Worten die Enden des Zuschauerraums an den Analemmata; Vitruv aber denkt sich bei *in cornibus hemicyclii* die Enden des untern 1. Halbkreises, den Schönborn, auch unrichtig, als einen *minoris schematis*, einen nicht vollen Halbkreis denkt.

Oehmichen a. a. O. S. 25 meint, daß *intervallum* sich in diesem Sinne sonst bei Vitruv deshalb nicht finde, weil die Sache sonst bei ihm nicht

vorkomme. Dafs aber weder Wort noch Sache sonst bei ihm sich findet, spricht doch nicht für, sondern gegen diese Erklärung hier.

Auch ist zu fragen, warum es denn *ab* und nicht *ex intervallo* heifst, da doch, nach Oehmichen, der 2. und 3. Bogen im Zwischenraum, in der Parodos beginnen soll. Möglich ist das sonst, wenn man den Bogen nämlich nicht aus dem 1. Kreis heraus, sondern nach ihm hin durch die Verlängerung der Quadratseite, das Proscenium, die Quadratseite, umgekehrt wie Schönborn, zieht. Mag man aber so oder so herum ziehen, in beiden Richtungen braucht man den Bogen doch nur bis an die Verlängerung der Quadratseite zu ziehen, wenn er, nach Schönborn, dazu dienen soll, die Länge der Skene zu bestimmen. Wie weit nach den Seiten, zwischen Tangente und verlängerter Quadratseite das Proscenium als Teil der Skene reicht, giebt er hierbei nicht an.

Oehmichen 'Griech. Theat.' S. 15 sagt: „Da jede Nachricht über die Gröfse des Radius fehlt, hält Müller es für das einzig Richtige, die Kreisbögen mit dem Radius des Umkreises auszuführen. Wie die Sachen einmal liegen, sollte man eine allgemeine Zustimmung voraussetzen dürfen.“ Zu derselben Meinung kommt Schönborn, Zeitschrift f. d. Alt.-Wiss. 1853, 319, 'Skene' 51, auf etwas anderem Wege. Er sagt, da Vitruv nur von einer *a tribus centris* aus getroffenen Anlage des Theaters spreche, ohne einer in den Kreisen stattfindenden Ungleichheit zu gedenken, so hätten wir demnach sicher Grund, sie als mit gleichen Radien gebildet anzunehmen; dies sei aber nur dann der Fall, wenn für die zu schlagenden 2 Bögen, von denen eben die Rede ist, der Radius des ursprünglichen Kreises in Anwendung komme. Dagegen ist zu erwidern, dafs allerdings im Text der Radius des 2. und 3. Kreises gegeben und nicht stillschweigend vorausgesetzt ist. Denn es ist eben gesagt, dafs der 2. und 3. Kreis von dem Intervall zwischen den *cornua hemicyclii*, d. i. nach dem oben Entwickelten von dem jedesmal dem *centrum* in dem einen Endpunkt gegenüberliegenden andern Endpunkt zu ziehen ist. Damit ist also der Durchmesser des 1. Kreises als Radius des 2. und 3. gegeben.

Endlich spricht doch für diese Ansicht, dafs der 2. und 3. Bogen mit dem Radius des 1. Kreises von der Parodos aus zu ziehen sei, auch das nicht, was Oehmichen S. 31 sagt: Den Zweck der Operation zu erkennen vermögen wir nicht, aber vermuten dürfen wir wohl mit Recht, dafs durch diese Konstruktion die Länge der gesamten Skene angegeben werden sollte; vorausgesetzt mufs natürlich bei dieser Vermutung werden, dafs Vitruv eine Unordnung in seiner Disposition hat eintreten lassen, was durchaus nicht auffällig sein kann.

Den Übergang zu dieser Auffassung vom *intervallum* = Parodos bilden die oben aus Rebers Übersetzung 152, 1 angeführten Worte über Marins Auffassung (vgl. Schönborn 'Skene' S. 53), wonach *intervallum* als das  $\frac{1}{12}$  sei es der Kreislinie, sei es eines eingezeichneten regelmäßigen Zwölfecks durch Sehnen vermittelt sich schneidender Quadratseiten gefafst wird, und zwar dasjenige genommen wird, was unmittelbar unter dem *proximum latus*

liegt; und wo danach die Entfernung zwischen dem Ende der Quadratseite und des Analemma bestimmt wird.

Zu erklären sind jetzt die Worte: *Ita tribus centris hac descriptione ampliozem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitem*. Sie passen genau in den Kontext. Da dies für die Echtheit von *tribus centris*, die Oehmichen anführt, in Betracht kommt, so verschiebe ich die Besprechung von Oehmichens Meinung darüber bis nachher.

Das *Ita* knüpft den ganzen Satz an und bezieht ihn aufs Vorhergehende, und zwar auf alles Vorhergehende, weil das von der *scaena* mit dem Pulpitem adjektivisch Gesagte sich nur aus der Ziehung der Quadratseite und der Tangente in dem und an dem 1. Kreis ergibt.

Das *tribus centris hac descriptione* muß man nicht mit Lorentzen = durch die drei Mittelpunkte nach dieser Beschreibung übersetzen. Dann wäre *hac descriptione* nur eine nähere Erklärung davon, wie nach Vitruvs Angabe die Griechen das Folgende haben. Durch die 3 Centren aber haben sie weder Quadratlinie noch Tangente; sie haben das auch noch nicht durch das 1. Centrum, so wenig wie durch das 2. und 3. Centrum.

*Descriptione* heißt hier nicht Beschreibung. Es könnte das auch dann nicht so heißen, wenn man *tribus centris* = bei 3 Centren übersetzen wollte. Es würde dabei ein ungebührliches Gewicht auf die 3 Centren gelegt; diese dürfen nicht hervorgehoben werden, weil Quadratseite, Tangente ebenso wichtig für den charakteristischen Unterschied des griechischen vom lateinischen Theater sind.

Die Worte *hac descriptione* kommen also als etwas Selbständiges zu dem selbständigen *tribus centris* hinzu. Der Sinn ist: drei Centren, Punkte, und die vorher angegebene Figurenzeichnung, Linienziehung; bei 3 Centren, in dieser Linienziehung, nicht: durch.

Der Satz zieht beides nicht bloß zu *ampliozem orchestram*, sondern auch zu *scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitem*.

Man könnte in abstracto denken, daß nicht alle jene 4 Worte auf jeden der 2 Teile, auf *orchestra* und auf *scaena* mit *pulpitem*, gingen, daß aber die Verteilung des Bezüglichen in den 4 auf jeden von den 2 dem das Auseinandergesetzte erinnernden Urteil des Lesers überlassen bliebe.

Doch auch das wäre, abgesehen von der Undeutlichkeit, nicht so präcis und symmetrisch, als wenn die 4 Worte sich in bestimmender Weise alle auf jeden von den 2 Teilen bezögen. Dies meint auch A. Müller, N. J. 101, 1872, S. 695.

Bloß auf die Parallele *per centrum orchestrae*, von welcher allein sich noch das Verbum *describitur* 120, 8 findet, kann sich das nur 120, 14 sich findende *descriptione* nicht beziehen. Denn bloß durch jene Parallele haben die Griechen nicht *ampliozem orchestram et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitem*. Auch kann durch *hac* bei *descriptione* nicht mit einem Sprung dahin jenes *describitur* u. s. w. dazu gehört, aus der Mitte des Zusammenhanges herausgeholt werden. Das *hac descriptione* geht bis *primum in ima circinatione* zurück.

Bis dahin geht aber auch das *tribus centris* zurück. Denn das 1. Centrum ist das zur *prima circinatio* gehörige.

Dafs sich *amplior* und *recessior* auf das römische Theater als den Positiv beziehen, ist zugestanden. Die Meinung Vitrus ist nicht, *amplior* und *recessior* als die betreffenden Teile bei 1 *centrum* und anderer *descriptio* sein würden.

Die Komparative beziehen sich beide auf die Dimensionen in den Beziehungen von unten und nach oben, sowie denen der Mitte und der Seiten.

Die griechische Orchestra ist *amplior* als die lateinische um das Stück, welches über dem 1. Durchmesser liegt. Es besteht aus dem oberen 1. Halbkreis bis ans Pulpitum und Proscenium, wobei die Frage offen bleibt, ob und wie weit diese beiden Begriffe koincidieren, und aus den beiden einander gleichen Teilen des 2. und 3. Kreises, die an den Seiten je zwischen dem *intervallum* und der *pars proscaenii* als Amplifikation dazu kommen. Den Teil vom obern 1. Halbkreis kann man auch als die 2 innerhalb seiner Kreisbögen liegenden, mit ihm sich deckenden Teile des obern 2. und 3. Halbkreises bezeichnen. Doch führt das zu einer nutzlosen Weitläufigkeit der Vorstellung, da man darin doch den betreffenden Teil des 1. obern Halbkreises ebenfalls denken mufs, sodann aber auch zu einer Unrichtigkeit, denn amplifiziert werden sollen nicht Teile des 2. und 3. Kreises, sondern ein Teil des 1. Kreises.

Die *scaena* ist, nach Vitrus Auffassung von ihrem Standpunkt aus gedacht (s. o.), *recessior*, weicht mehr zurück, tritt mehr zurück (für den umgekehrten Standpunkt müfste es *processior* heifsen, um dieselbe Sache auszudrücken; der Positiv *in processa aetate* findet sich Scribon. comp. 100 [in H. Peter: Histor. Rom. rell. 1870]). Sie thut dies in der Richtung von unten nach oben, indem sie nicht bis an die Dreiecksseite, sondern bis an die Tangente zurücktritt. Sie thut es von den Seiten her, indem sie bis an die Bögen zurücktritt.

Eine Variation der Vorstellungsweise liegt darin, dafs bei *amplior* der Gegenstand, die *orchestra*, als an sich ruhend, bei *recessior* der Gegenstand, die *scaena* mit *pulpitum* dazu, als nach geschehener Bewegung ruhend gedacht ist; denn mittelbar erstreckt sich *recessior* mit auf das *pulpitum*.

Falsch sagt Schönborn, dafs die Scene bei den Hellenen der Orchestra ferner liege als bei den Römern; Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1853, 324. Denn von der Tangente bis zur Grenze des Pulpitums, Prosceniums, bis zu der Quadratseite ist nicht so weit wie von der Dreiecksseite bis zum Durchmesser.

Das Bühnengebäude ist hier zunächst der zu dekorierende feste Bau, *ipsa scaena* 120, 8, der für die Aufführung in Betracht kommende; er tritt bis an den 2. und 3. Bogen, wo dieser die Tangente trifft, zurück. Denn nur so kommt der 2. und 3. Bogen mit dem festen Bau in Berührung. Es ist aber auch das Ganze, nämlich der genannte Teil nebst seinen Nebenbauten, die nicht zur Dekorierung dienen, indem dessen Länge durch den doppelten Diameter der Orchestra, die doppelte Senkrechte auf der Quadratseite und von ihr bis zum gegenüber liegenden Punkt des 1. Kreises [bestimmt wird]. Es

ist *recessior* als das römische; denn die Länge von diesem ist = dem doppelten Durchmesser des ersten Kreises, der dort die *diametros orchestrae* ist, und eine Gliederung durch einen 2. und 3. Bogen in den Hauptteil und Nebenteile fehlt in diesem.

Das Gegenüberliegende, wogegen, wovor das *recedere* stattfindet, ist nicht die Orchestra und nicht der Zuschauerraum, sondern der Raum umher, natürlich der nahe, überhaupt.

Worauf es Vitruv ankam, das war, zu sagen, die griechische Orchestra sei größer als die lateinische, weil sie nicht für die vornehmsten Zuschauer, sondern für den Chor u. s. w. gebraucht wurde, und die griechische *scaena* trete weiter zurück und habe ein schmäleres Pulpitum für die Schauspieler; der griechische Aufführungsplatz sei nicht ein einfacher, wie der lateinische, sondern ein in 2 Abteilungen gegliederter.

Genelli 'Das Theater zu Athen' S. 46, Anm. 30, braucht das Wort Einziehung vom Zurückweichen der *scaena* nach oben und hat also *recessiorem* wohl nur davon, nicht auch von der seitlichen Beziehung, verstanden. Nur von jenem versteht es auch Wecklein, Philol. 31, 1872, 435 ff. Genelli hat aber sonst den Gedanken, daß der 2. und 3. Bogen die Grenze dieser Einziehung der *scaena* bezeichne und daß so diese, die eigentliche, Skene um ein Unbedeutendes kürzer als der Durchmesser der Orchestra sei. Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1853, 322, ergänzt mit Anführung von Genelli l. l. S. 46, Anm. 30, „der *cornua*“ zu „Einziehung“. Davon steht aber nichts in der Anmerkung. Diese erklärt sich vielmehr durch den Text dort, wo es heißt: „Die Skenenwand selbst zerfällt wieder in drei Teile. In der Mitte vor dem Halbkreis des Theatron (= Zuschauerraum, S. 35 Anm. 13) zog sie sich noch weiter zurück bis auf die Tangentenlinie des vollzogenen Kreises des Schema: und es ist diese Einziehung, der in näherer Beziehung der Name Skene zugehörte, weil sie eigentlich den Ort für die Darstellung der Gegend gab, worin die Handlung spielte.“ Also nicht die *cornua recedunt*, sondern die *scaena recedit*.

Vitruv braucht *recedere* nur einmal, 170, 5, wie Genelli hier, bloß von der Frontrichtung, bei einer Mauer, die von einer andern zurücktretend längs ihr gebaut wird; sonst immer zugleich von Front- und Seitenrichtung, wie hier nach meiner Auffassung: 140, 13. 14 und 153, 21. 22 von Balken, die in den *cava aedium* vorn, hinten, rechts, links in *circumitione* aus den Mauern zu dem im *cavum aedium* Stehenden heraustreten, und von den beiden Mauern, die von einer Innenecke auslaufen; 253, 24 von einer Wage, wo die Wagebalken von dem Drehungspunkt auslaufen, ohne Unterschied, ob die Wage der Länge oder Breite nach vor einem steht; 226, 5 und 258, 15 von der Fortbewegung in der Peripherie nach der Seite eines Punktes in ihr, also von der aus wagerechter und senkrechter Richtung zusammengesetzten Richtung. Dagegen findet sich *abscedere* nur von der Richtung in der Front, nach hinten und vorn, zweimal: 12, 3 von der *scaenographia*, prospektivischen Darstellung solcher Seiten, die von der *frons* der Dinge zurücktreten, und 158, 27 von *scaenarum picturis*, worauf *quae*

in directis plenisque frontibus der Gemälde sunt figurata, alia abscedentia, alia prominentia zu sein scheinen.

Is. Voss. liest *a tribus centris*. „Tria nempe centra sunt in eadem recta linea. Si addas latitudinem cornuum theatri, ubi proscenium incipit, ut antea declaravit, sequitur orchestram esse ampliorem“, welche Konjektur J. G. Schneider (a. a. O. II p. 358), Schönborn (Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 319) für richtig halten. Die *latitudo cornuum* wird dabei durch die mit dem 1. Radius gezogenen Bögen, den 2. und 3. Bogen gegeben, indem diese Bögen vom Ende des 1. Durchmessers aus geschlagen werden. Eine *ampliorem orchestram* giebt das in noch stärkerem Maße, als wenn man in meiner Weise den 2. und 3. Bogen mit dem 1. Durchmesser schlägt. Wenn man aber auch *a* lesen dürfte, was gegen die Überlieferung ist, so müßte man doch den 1. Durchmesser zum 2. und 3. Radius nehmen; und auch das genügt schon, um eine *ampliorem orchestram*, als die lateinische, und in noch höherem Maße *amplam*, als schon durch Hinzufügung des Teils vom obern Halbkreis unterm Pulpitum, zu erhalten.

Wohl zu beachten ist eben auch dies, daß es des 2. und 3. Bogens gar nicht bedarf, um überhaupt eine *ampliorem orchestram* zu erhalten. Daher darf man *tribus centris* nicht = durch 3 Centren übersetzen. Vielmehr haben die Griechen eine größere Orchestra so mit 3 Centren, *ita tribus centris*, haben sie in dieser Weise. Eher kann man *hac* = durch diese übersetzen, denn die Konstruktion von Quadratseite und 2. 3. Bogen macht die Orchestra *ampliorem*. Bei den Centren kommt es immer noch auf den Radius an; nähme man diesen kleiner als den 1. Radius, so würde das die durch Hinzufügung des Teils vom obern 1. Halbkreis zum untern 1. Halbkreis vergrößerte Orchestra wieder verringern; was doch gegen alle Meinung ist.

Geppert 'Die altgriech. Bühne' S. 86. 87 (von Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1852, 322 und 'Skene' S. 53, nicht ganz verstanden) faßt *latitudine* als Ausdehnung von links nach rechts, während er Tiefe die von unten nach oben nennt. Indessen ist diese Auffassung des Wortes hier falsch. Vgl. 117, 8—11: *ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata, und 122, 13—17: latitudines autem earum* (der porticus et ambulationes) *ita oportere fieri videntur, uti quanta altitudine columnarum fuerint exteriores, tantam latitudinem habeant ab inferiore parte columnarum extremarum ad medias et a medianis ad parietes qui circumcludunt porticus ambulationes*; allgemein 108, 4. 5 *sin autem oblonga fuerit (curia), longitudo et latitudo componatur, et summa composita eius dimidia pars sub lacunarum altitudini detur*. Ein dem deutschen „Tiefe“ der Bühne entsprechendes lateinisches Wort giebt es nicht.

Wecklein, Philol. 31, 1872, S. 436, erwähnt auch noch, daß man daran denken könne, die Worte *minoreque latitudine pulpitum* im Sinne von „eine Bühne von geringerem Umfange, geringerer Ausdehnung“ zu nehmen, wie auch sonst manchmal *latitudo* die Ausdehnung nach Länge und Breite

bedeute. Er weist dies aber unter Beziehung auf Vitruv V 6, p. 117, 8. 9 mit Recht ab.

A. Müller, N. J. 1872, 695, meint, in den Worten *minore latitudine* liege eine Andeutung, daß der Zweck des 2. und 3. Kreises die Angabe der Bühnenlänge sei, und findet darin eine Bestätigung seiner Meinung, daß diese Kreisbögen mit dem Radius des 1. Kreises zu schlagen seien. Die geringere Tiefe der griechischen Bühne (im römischen Theater =  $\frac{1}{2}$  Radius, im griechischen =  $\frac{2}{7}$  Radius) trete erst durch das Verhältnis der Bühnenbreite zur Bühnenlänge recht hervor, und dieses betrage im römischen Theater  $\frac{1}{8}$ , im griechischen  $\frac{1}{12}$ . Daß aber die durch die Entfernungen zwischen Tangente und Quadratseite, mag das die ganze oder mitunter mehr als die ganze Breite des Pulpitums sein, und zwischen Dreieck und Durchmesser gegebene, verhältnismäßig kleinere Breite des griechischen und größere Breite des römischen Pulpitums sich wie  $\frac{1}{8}$  und  $\frac{1}{12}$  verhalten müßte, um recht hervorzutreten, ist zu viel gesagt. Es ist dies doch schon sehr klar, wenn man, bei gleich großen 1. Kreisen, einmal diese, einmal jene Entfernung vor sich sieht, nämlich im römischen Theater um die Orchestra, den untern Halbkreis herum die Zuschauer, vor dieser die *frons scaenae* in einer Entfernung von noch 0,5 Radius, im griechischen von 0 Radius, das Proscenium aber unmittelbar am untern Halbkreis dort, dagegen hier noch in einer Entfernung von 0,207107 bis zur Quadratseite, entsprechend, wenn nicht noch etwas eingezogener, das Pulpitum. Dies kommt indessen nur für den festen Bau in Betracht. Für die Zeit der tragischen Aufführung aber ward das feste Pulpitum noch gegen den Durchmesser hin durch hölzernen Vorbau mehr als verdoppelt, so daß diese ganze von A. Müller angeregte Frage fürs Pulpitum (doch nicht die *frons scaenae*) nicht zur Geltung kommt. Darüber sagt Vitruv nichts, weil er für den zur Aufführung um den Steinbau noch nötigen Holzbau keine Vorschriften macht. Freilich sagt er sogar überhaupt nichts, woraus das Vorhandensein eines solchen vor dem festen Pulpitum, das er bespricht, positiv folgen würde. Indessen stößt man sich mit Recht sehr daran, daß auf einem so schmalen Pulpitum die *actores* sollen agiert haben. Dörpfeld mißt deshalb dem Vitruv eine Verwechselung des *λογεῖον* mit dem *θεολογεῖον* bei. Gesehen hat er keins in Megalopolis, sondern etwas, einen Vorbau, den er als *θεολογεῖον* deutet. Dem aus der Schmalheit hergeleiteten Bedenken läßt sich aber eben durch die Annahme eines jedesmaligen hölzernen Vorbaues vor dem steinernen, festen Bau des Pulpitums begegnen. Dabei braucht man dem Vitruv nicht solche Irrtümer beizumessen, die sich keineswegs auf die Verwechselung von Theologeion und Logeion beschränken, sondern auch auf das erstrecken würden, was er über die *tragici et comici actores* und die *scaenici* sagt.

Nach dem Obigen soll nun das *tribus centris hac descriptione* sich auch aufs Pulpitum beziehen. Daß dies bloß durch die Ziehung der Quadratseite und Tangente schon geschehen sei, wird man nicht behaupten. Man muß also auch die 3 *centra* mit ihren Kreisbögen berücksichtigen. Dann

müssen der 2. und 3. Bogen am weitesten die *longitudo* des Pulpitums andeuten, und enger dazwischen die beiden Seiten des 1. Kreisbogens auch noch an einer Gliederung, die das Pulpitum betrifft, beteiligt sein.

Daraus, daß das Pulpitum als Annexum der *scaena* gedacht ist, erklärt sich auch, daß die Reihenfolge nicht *orchestra, pulpitum, scaena*, sondern *orchestra, scaena, (que) pulpitum* ist.

So ließe sich denn etwa übersetzen: So, mit 3 Centren, dieser Abgrenzung (Figurbildung, Linienziehung), haben die Griechen eine umfangreichere Orchestra und eine mehr zurücktretende (zurückweichende, eingezogene) Scene nebst Pulpitum von geringerer Breite.

Ich komme zu den Worten *ab — ad, intervallo ad proscaenii partem*.

Ans dem *ab — ad* an sich folgt nicht, daß zwischen 2 Punkten eine Verbindung durch eine Linie und dergl. hergestellt werden soll; vgl. vorher *ab ea regione ad extremam circinationem*, 120, 5. 6. Hier ist es indessen, wie der Zusammenhang ergibt, der Fall; wie z. B. auch 234, 2. 3, 4. 5 *a planitia ad gnomonis centrum* und 234, 9. 10 *tunc a centro diducto circino ad lineam planitiae*.

Durch *ad* kann eine bloße Annäherung, doch auch ein Ganzhingelangen ausgedrückt werden. Letzteres ist hier der Fall. Denn auf den Gedanken ist wohl noch niemand verfallen, daß die Bögen zwischen *cornu* und *pro-scaenii pars* irgendwo, gleichsam im Leeren, endigen sollen, dürfen.

Die *pro-scaenii pars* reicht je von Tangente bis Quadratseite. Wo aber wird sie von dem 2. 3. Bogen getroffen?

Zunächst, was ist diese *sinistra, dextra pars*? Man braucht nicht genau von der Mittellinie an zu rechnen, sondern nur von der Mitte an. Wo aber hört diese auf? Es fehlt an jedem Anhalt dafür. Wohl aber läßt sich ein Anhalt für die Grenzbestimmung des Prosceniums in Vitruvs Vorschriften finden. Träfe der 2. und 3. Bogen einen *angelus*, Ecke des Prosceniums, so könnte es doch nicht gut *partem* heißen, möge der Schnittpunkt vom Ende des Kreisbogens und der Winkelspitze in der verlängerten Quadratseite oder in der Tangente liegen. Die Grenzlinie des Prosceniums nach der Seite zwischen Tangente und verlängerter Quadratlinie — denn über diese selbst geht es hinaus, wie oben erörtert ward — könnte zwischen Tangente und verlängerter Quadratlinie die Seite des Prosceniums, da also ihre *partem* treffen. Es fehlt aber an jeglichem Anhalt für einen bestimmten Punkt im Raum zwischen Tangente und verlängerter Quadratseite, wo auf seinem Lauf durch diesen Raum er aufs Proscenium stoßen könnte. Bilden, sie selbst bilden kann dieser Bogenteil doch nicht, dann würde er ja von sich selbst gewissermaßen getroffen, da er es ja wäre, der diese Grenze angäbe und bildete. Überhaupt erwartet man doch nicht eine gekrümmte Linie, sondern eine gerade als Grenze. Es ist aber die einzige bestimmte Linie, wofür wir irgend einen Anhalt in der ganzen Konstruktion Vitruvs finden, eine Senkrechte vom Endpunkte des 1. Durchmessers auf die Tangente (s. u. beim epidaurischen Theater).

Wie es nun hieß *a proscaenii regione*, so heißt es *ad proscaenii partem*.



Beide Male schwebt der Anschauung nicht bloß die *fnitio proscaenii* — sei es an der Längs-, sei es an der Breitenseite —, sondern im Gegensatz zu dem davor, daneben liegenden Raum (Orchestra, Eisodos und Parodos) das begrenzte Proscenium vor. Richtig drückt sich Leake 'Asia Minor', 1824, 323 aus: *These two curves, the semicircle and the proscenium, inclose the orchestra.* Das *Pulpitum of the Proscenium* rechnet er bis an die *curves*, das *Proscenium* noch weiter, ohne jedoch für dieses und die Scene, wie beim lateinischen Theater, bestimmte Grenzen zu setzen.

Das *ad* bedeutet nun an sich nur eine Annäherung, eine Bewegung in die unmittelbare Nähe eines Punktes, nach einem Punkte hin. Das kann aber hier nicht die ganze Meinung sein. Zunächst ist nur gesagt, daß der 2. 3. Bogen die Richtung nach der *proscenii pars* haben soll. Allein mitgedacht ist doch, daß er weiter, dahin gelangt; auch in sie hinein? Ausgeschlossen ist auch das nicht. Vgl. Klotz 'Handwörterbuch' unter *ad*; S. 99a oben; 100 a, b; indem es nicht selten bloß auf den Willen des Sprechenden ankommt, wie er sich ausdrücken will, so daß es auch das Hineinkommen in und Sichbewegen durch den Raum mit bezeichnet, wohin die Bewegung gerichtet ist, ganz wie auch im Deutschen nach Hause, nach der Stadt, zur Börse und dergl. gesagt wird.

So ist hier gedacht, daß der 2. und 3. Bogen bis an die *fnitio proscaenii* und weiter bis an die Tangente gezogen wird. Er dient der Konstruktion, und es ist nicht erforderlich, daß bestimmte Bauteile längs des Bogens laufen und in dem wirklichen Bau vorhanden sind. Genelli 'Th. z. Ath.' 46.

*Proscenium* ist das vor der *scaena*. Dabei sind aber die *πάροδοι*, *aditus* ausgeschlossen; es ist also *scaena* nicht als das gesamte Bühnengebäude gedacht, 118, 9. 10, das teilweise ja hinter den *πάροδοι* liegt. Vor der *scaena* befindet sich aber teils die Dekoration, die aufrechte, teils der vortretende Vorbau, wovon das *pulpitum* den Teil bildet, wo die *actores* in *scaena peragunt*.

Von der *scaena* als dem Ganzen, vorzugsweise aber fast nur in diesem Sinn handelt Vitruv vor dem Abschnitt über das griechische Theater. Unter den *ipsae scaenae* 119, 10 sind die Scenengebäude im Gegensatz zu den vorher besprochenen *gradus diazomata plutei itinera ascensus pulpita tribunalia et alia* 119, 1. 2 gemeint, wie 116, 26 *Ipsius theatri* nach der Auseinandersetzung über die *echea* steht. Dies folgt aus dem Inhalt des über die *Ipsae scaenae* nun Gesagten. Denn darin ist, mit Ausnahme des in 119, 18. 19 über die *aditus* Angegebenen, nur von der Baulichkeit, die dekoriert werden kann, und dann von der mit Dekoration versehenen die Rede.

Man muß das *Ipsae* nicht vom festen Bau im Gegensatz zu seiner Dekoration fassen; im Sinn von *αὐτός*, Kühner 'Ausf. Gramm.' II 562 Anm. 2a. Denn nachher 119, 19. 20 ist von *genera scaenarum tria* die Rede; welche *genera* nach dem Folgenden durch das Hinzukommen der Dekoration zum festen Bau entstehen. Letzterer ist eine *regia*, die *hospiti-*

*talia* hat, aber darauf berechnet ist, dekoriert zu werden. Dies geschieht durch tragischen, komischen, satyrischen Schmuck. Ausdrücklich heisst es von gewissen Stellen in den *scaenae*, deren *rationes* 119, 10 angegeben werden sollen, sie seien *spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιέκτους dicunt*. In diesem Sinn heisst es 158, 20 ff.: *Agatharchus scaenam fecit*, was nicht heissen soll, Agatharchus machte, malte eine Dekoration, sondern durch Hinzufügen derselben zum Bau eine *scaena*, nach dem Sprachgebrauch, wie er auf 119 ist, ein *genus scaenae*. Vitruv giebt 158. 159 überhaupt die Quellen an, die er als Baumeister, nicht als Maler, für sein Werk benutzt hat. In diesem Zusammenhange sagt er, daß *primum Agatharchus Athenis Aeschilo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit*; und wenn er fortfährt, daß *Democritus et Anaxagoras* über dieselbe Sache schrieben, wie man perspektivisch malen müsse, damit die Bilder in *scaenarum picturis* den Schein von Gebäuden gäben, so liegt eben darin, daß diese *picturae* Teile der *scaenarum* sind; und weiter, daß Agatharchus *scaena* ebenso zu verstehen ist.\*) Stuart (s. u. in der Anm.) scheint zu meinen, daß die ganze Mauer (*entirely*) dekoriert ward. Dazu war sie jedoch zu hoch, so daß dadurch ein großes Mißverhältnis zwischen Höhe und Breite der dargestellten Gegenstände in den meisten Fällen entstanden wäre, insonderheit bei Gebäuden. Daher sagt auch Pollux IV 124, die μέση sei βασιλειον ἢ σπήλαιον ἢ οἶκος ἑνδοξος, 125 ἡ δεξιὰ θύρα ξενῶν ἐστίν, εἰρηκὴ δὲ ἡ λαία, 128 καθ' ἐκάστην θύραν, οἴονεϊ καθ' ἐκάστην οἰκίαν. Thür und Umgebung derselben stellten einen Teil dar, den zum Ganzen entsprechend auszuführen der Phantasie überlassen blieb.

\*) Sehr gut entwickelt dies Stuart 'Antiquities of Athens', London, Priestly and Weale, 1825, II p. 82: *The front of the scene seems to have been a distinct species of composition, by no means resembling any place in which the spectators could suppose that the imaginary business of the drama was transacted; and should we allow it to have represented a palace, as the Marchese Galiani has suggested (Vitruv. p. 190, n. 1), it must have appeared an insufferable absurdity, had Prometheus chained to a rock, or Philoctetes crawling out of his cavern, or Electra issuing from her cottage, altered their groans, or bewailed their distresses in the midst of a magnificence totally repugnant to the situation in which the poet has placed them. Or if, on these occasions, we suppose a rock, or a cavern, or a cottage, were for the time brought on the stage, they would have ill consisted with the architectural ornaments of the front of the scene; such heterogeneous objects could not, surely, have existed together, during a theatrical representation.* In der Anmerkung d führt Stuart dann den gefesselten Prometheus, die Perser, die Eumeniden; den Philoktet, den Ajax, den Oedipus Coloneus; die Iphigenie auf Aulis und Tauris, die Eurip. Elektra an und sagt: *In all these instances, the painter, it must be allowed, was a useful assistant to the magician, who 'modo me Thebis, modo me ponit Athenis'.* Im Text spricht er dann seine Meinung so aus: *I must therefore suppose this stately front was entirely concealed during the time of acting, and that some painted scene, and other decorations, were introduced, which, having relation to the subject exhibited on the stage, by reconciling the eyes of the spectators to the requisite ideas of locality, contributed to add a species of theatrical probability to the representation, which the invariable front of the scene, if produced on all occasions, would unquestionably have destroyed.*

Die *mediae valvae* der *scaenae ornatus habent aulae regiae*, in der eben besprochenen Ausdehnung. Rechts und links davon sind *hospitalia*, andeutende Nachbildungen solcher durch 2 Nebenthüren mit Umgebung, vgl. 150, 7 ff. Darauf folgen, *secundum* sc. *sunt*, somit in derselben Richtung, d. i. nach den Seiten, *spatia ad ornatus comparata*, Räume, die im festen Bau an sich keinen Schmuck haben, doch für Schmuck eingerichtet sind. Die *valvae*, auch dem Gegensatz zu den Periakten gemäß die *hospitalia*, jene ausdrücklich, diese der Andeutung nach, haben *ornatus* und können einen ferneren Schmuck, Dekoration, bekommen; die Periakten sind in dem Bau an sich schmucklos. Es sind nackte Bretter, in Form von Prismen. So bietet der feste Bau an sich einen im großen geschmückten Anblick, den einer *regia* mit *hospitalia*, enthält aber auch ungeschmückte, nackte Stellen, die Periakten. Sie sind Teile der *scaenae*. Daß sie von der *frons scaenae* getrennt auf *proscenium*, *pulpitum*, davor stehen, davon ist nichts angedeutet. Sie gehören in die *rationes explicatas* der *scaena* hinein. Es heißt 119, 12 *secundum* von ihnen, was auf *dextra ac sinistra* zurückgeht, also in derselben Richtung liegt. Nachher heißt es wieder *secundum* von den *versurae procurrentes*. Diese *procurrunt* von der *frons* aus, und so liegt auch das früher Genannte, Thüren, Periakten in einer Flucht, in der Flucht der Ecken von wo aus das *procurrere* stattfindet. Auf das *in fronte* 119, 15 berufe ich mich bei meiner Demonstration nicht, weil das auf die *frons* der Periakten, ihre dem Publikum jedesmal sichtbare Seite geht. Allein sie bilden in den *rationes* der *scaena* ein Glied je rechts und links, stehen somit nicht vor der *scaena*, d. i. hier der sichtbaren *scaena*, also der *frons scaenae*.

Sodann folgen *versurae procurrentes*, verspringende, doch wohl recht-eckig nach dem Zuschauerraum vorspringende Mauern. Diese *efficiunt aditus in scaenam*. Mit Unrecht hält sie Philander, auch Tölken 'Über die Eingänge u. s. w.' in 'Über die Antigone u. s. w.' S. 61 für die Periakten, denn sie sind *secundum ea loca*, die bei den Griechen Periakten heißen. Sie *efficiunt aditus in scaenam*; nicht *ad scaenam*, womit das Bühnengebäude im engeren Sinn, das aufrechtstehende mit der *frons* gemeint sein müßte, sondern *in scaenam*, in die Scene, so daß wir an den Teil des gesamten Szenenbaus zu denken haben, der vor der *frons* liegt, ans *proscenium*, *pulpitum*, in dessen Fläche, Oberfläche hinein die *aditus* führen. Doch wie, woher? Sie machen Zugänge, indem sie zwischen sich und dem Gegenüberliegenden eine offene Stelle lassen. Man vergleiche Cäsar B. G. IV 10: *Mosa... parte quadam ex Rheno recepta, quae appellatur Vahalus [Vacalus Dinter], insulam efficit Batavorum*; ebenda nachher: *Rhenus... multis ingentibusque insulis effectis... in Oceanum influit*. Das Wort *aditus* kommt vorher 118, 7 von Zugängen in die *orchestra* vor, wozu *itineria* unter den Zuschauersitzen durch führen, von deren *supercilia*, Oberschwellen, bei der Stelle, wo sie sich in die *Orchestra* öffnen, die Rede ist. Diese Stellen sind die, wo die *aditus* sind: *orchestra inter gradus imos quam diametron habuerit, eius sexta pars sumatur, et in cornibus utrimque ad aditus eius*

*mensurae perpendiculo inferiores sedes praecidantur, et qua praecisio fuerit, ibi constituentur itinerum supercilia; ad aditus für Zugänge, um Zugänge herzustellen.* Von diesen *aditus* ist 119 nicht die Rede, sondern von *aditus in scaenam*. Mit *facere* findet sich *aditus* 129, 5. Die ganze Stelle lautet: *Quae in moenibus necessaria videbantur esse ut apte disponantur, perscripsi. de opportunitate autem portuum non est praetermittendum, sed quibus rationibus tueantur naves in his ab tempestatibus explicandum. hi autem naturaliter si sint bene positi habeantque acroteria sive promuntoria procurrentia, ex quibus introrsus curvaturae sive versurae ex loci natura fuerint conformatae, maximas utilitates videntur habere. circum enim porticus sive navalia sunt facienda sive ex porticibus aditus ad emporia, turresque ex utraque parte conlocandae, ex quibus catenae traduci per machinas possint.* Es sind 2 *promuntoria* gedacht, zwischen denen die Einfahrt hineingeht, wie sich aus *turresque ex utraque parte* — der Einfahrt — *conlocandae* (vgl. das pompejanische Hafenbild bei Guhl und Koner) ergibt. Da, wo sie einander gegenüberstehen, nahe zusammentreten, ist eine Art Ecke, von wo, aus der Küstenlinie, die von beiden Seiten her in den Vorgebirgen endet, nach innen der Hafen zurücktritt, von jedem *promuntorium* nach innen die Küste in Krümmung oder mehr geradlinig in Versuren umbiegt. Längs der Versuren sollen *porticus* gemacht werden und aus diesen *aditus* in die Emporien. So ist hier wohl an die *aditus* aus den vorspringenden, bis an den Zuschauerraum vorspringenden Mauern an den Seiten des Aufführungsplatzes, wie in Aspendos, gedacht. Da hier Allgemeines gesagt ist, wovon nachher fürs griechische Theater keine Ausnahme gemacht wird, so ist auch für den Fall von Versuren die Rede, wenn diese, wie im griechischen Theater, nicht bis an den Zuschauerraum, sondern nur bis an die *εἰσοδοί*, die offenen Eingänge in die Orchestra reichen. Von *aditus* in die Orchestra, also *aditus* aus diesen *εἰσοδοί*, ist auch für griechische Theater auf p. 119 keine Rede. Es ist nun aber doch ein sonderbar abgekürzter Ausdruck, zu sagen *secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam*, wenn dies *efficiunt* weiter nichts meint als: Ausgänge aus den Versuren werden hergestellt, die Versuren (die vorspringenden Bauteile, Mauern, Wände) bilden Zugänge, ohne daß irgendwie gesagt ist, wie p. 118, sie enthalten Öffnungen, Ausgänge aus dem Innern, Zugänge nach dem Draußen aus Wegen, die von innen her kommen. So möchte denn wohl darin noch mehr liegen, so daß dann das eben Gesagte mitgemeint sein kann. Wir kommen nämlich von den Periakten her, die in der Front der Scene liegen, und stoßen dann auf die Versuren. Dadurch werden wir darauf geführt, zunächst an die Stellen zwischen beiden zu denken und da die *aditus* zu suchen. Hier kommt die Bedeutung von *efficere* zur Geltung, die es Cäsar Bell. Gall. IV 10 hat. Die Maas kommt von Westen; durch Aufnahme der Waal, d. i. eines Teils vom Rhein, nämlich des linken, größern Arms von dem sich teilenden Rhein, bildet sie die *insulam Batavorum*. Zuerst fließt ein wenig mächtiger Arm bei dem Fort Andries herüber, dann vereinigt sich die noch vollständig getrennt bleibende Haupt-

masse der Waal bei Workum mit der Maas. Der Rhein also, der längere Strom, kommt von den Alpen her, ihm tritt gegenüber die Maas, und durch Zusammentreten mit seinem Hauptarm bildet sie die *insulam Batavorum* zwischen beiden. Wie nun hier ein Festes zwischen 2 Beweglichen, 2 Flüssen, gebildet wird, so wird bei Vitruv eine Öffnung, ein Zugang, durch 2 Feste gebildet, beide Male durch Hinzutreten eines Äußern zu einem andern Äußern jenseits des Dazwischenliegenden; das Hinzutretende *efficit*. Von der Ecke aus gerechnet, treten die Versuren den Periakten gegenüber und bilden so zwischen sich *aditus*. Diese *aditus* sind das Nächstliegende im Text. Man kommt *in scaenam* nicht erst von den Seiten her, aus den Versuren heraus, sondern schon aus der Front bei den Ecken her, neben der durch die Thüren und aus der durch die Periakten hier dargestellten Örtlichkeit vom Hintergrunde heraus. Es führen beiderseits, *a foro* wie *a peregre*, sowohl von dem Hintergrunde als von der Seite her Zugänge *in scaenam*. Das liegt in dem *efficiunt*. Das liegt in Beziehung auf die Seiten darin, indem da beide Wände der Thüren aus den Versuren als das *efficiens* gedacht sind, wie es bei Cäsar nachher analog in den Worten *Rhenus... multis ingentibusque insulis effectis* der Fall ist. Man braucht also nicht mit Schönborn 'Scene' 47 aus dem Umstand, daß die *versurae* vor den *aditus*, das *efficiens* vor dem *effectum* steht, zu schliessen, daß nur in den Seitenflügeln der Scene die letzten Thüren des Pollux zu suchen sind. Sie können auch hinter den Periakten angebracht sein, wenn diese, wie wahrscheinlich, etwas schräg aus der Flucht vortreten. Denn wenn die Versuren mit ihnen *aditus* bilden, so liegt die Vorstellung sehr nahe, daß von der Nebenthür und ihrer geradlinigen Umgebung die Periakten divergierend absetzen und so die Dekoration der Gebäude einfriedigen und abschliessen. Man braucht sich diese *machinae versatiles trigonae*, 119, 14, nicht als ganz aus bretternen Wänden zusammengesetzte Prismen zu denken; der leichteren Drehbarkeit halber mochten sie aus hölzernem Fachwerk bestehen, über das die *ὀπάσματα ἢ πλυνεῖς* als *καταβλήματα*, Pollux IV 131, herabgeworfen wurden. Die hintere Seite mochte frei bleiben, einfach mit schwarzem oder weißem Gewebe bedeckt werden, durch das man leicht langen konnte, um sie an Griffen oder sonstwie zu drehen, namentlich wenn mehrere anfaßten. So konnten sie auch auf Holzboden des Pulpitums, das dicht an der *frons* begann, stehen, und es ist erklärlich, daß sich im Fußboden von Scenentrümmern keine Andeutungen von Periaktenstellen finden. Fand keine Scenenveränderung während einer Aufführung eines Stückes statt, so konnte man die beiden Seiten, die nicht *speciem ornationis in fronte* trugen, auch dekorieren oder undekoriert lassen und nach der Aufführung des Stückes dekorieren und dann die Periakte drehen. In diese *aditus* zwischen Periakte und Versur konnte man durch die etwa vorhandenen erwähnten Thüren hinter den Periakten kommen, Pollux IV 126 *εἰς ἄν*, oder aus weiter in das Scenengebäude von den *aditus* zurückgehenden *itineribus*, wie bei den *aditus* in die Orchestra. Von den *πάροδοι*, den auf das Pulpitum führenden Wegen von außen her, wie der Seite her, sind die *aditus* hier jedenfalls verschieden.

Denn diese *πάροδοι* setzen die Abwesenheit der Versuren voraus, die nämlich je zwischen sie und die *aditus* aus den Versuren treten. *Itinera* durch die Versuren zu diesen *aditus* aus ihnen werden nicht erwähnt und sind für den Namen *πάροδοι* nicht in Betracht zu ziehen. Man könnte in abstracto an Wege zwischen der Vorderseite, Front, der Versuren und dem Analemma des römischen Theaters, der *εἴσοδοι* in die Orchestra des griechischen Theaters denken, so daß diese Vorderseite mit der *εἴσοδος*, dem Analemma das *efficiens* wäre. Doch ist von einer Tiefe der Versuren nach außen hin, den Seiten hin keinerlei Rede; irgendwelche Andeutung also von solchen neben den Versuren entlang nach dem *pulpitum* laufenden Wegen ist nicht gegeben. C. L. Stieglitz 'Beiträge' I 180, Tafel I 10, setzt die Parodoi zwischen Analemmata und Flügelfrontenraum als in der Richtung der Langseite des Pulpitums an den Ecken von diesem in die Orchestra ausmündende, von außen durch die Orchestra auf die Bühne führende Wege; wobei er links und rechts vom Zuschauer aus für Heimat und Fremde nimmt. Nach Pollux IV 126. 127 ist das bei den Periakten umgekehrt. Wenn sie, *εἰ δ' ἐπιστραφεῖν ἔν*, nach der Mitte zu gedacht wurden, so änderte die rechte *τὸ πᾶν*, beide zusammen *χώραν*. Auch die rechte änderte *χώραν*, die Gegend; die rechte, mochte sie allein oder mit der linken zugleich gedreht werden, änderte *τὸ πᾶν*, das All, indem sie nämlich durch Tag und Nacht, Sonne, Mond und Sterne anzeigte, zu welcher Zeit das Stück spielte. Das wollte man doch auch wissen; das Stück spielte ja auch immer draußen.

Vorher ist indessen, 117, 22, von *itinera versurarum* die Rede. Der Zusammenhang der Stelle bestätigt meine Erklärung der *aditus* auf 119, 19. Die Stelle lautet: *cunei spectaculorum in theatro ita dividuntur, ubi anguli trigonorum, qui currunt circum curvaturam circinationis, dirigant ascensus scalasque inter cuneos ad primam praecinctionem, supra autem alternis itineribus superiores cunei medii dirigantur. ei autem, qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero VII. reliqui quinque scaenae designabunt compositionem, et unus medius contra se valvas regias habere debet, et qui erunt dextra ac sinistra hospitaliorum designabunt compositionem, extremi duo spectabunt itinera versurarum.* Hier ist von 12 Dreieckswinkeln die Rede, von denen 7 unter, 3 über dem *latus proximum* liegen; es gilt das also nicht fürs griechische Theater, wo von den 12 Quadratwinkeln 8 unter, 2 über dem *latus proximum* liegen, während bei beiderlei Theatern die 2 übrigen Dreiecks-, Quadratwinkel am *latus proximum* liegen. Das von diesen Winkeln im römischen Theater Gesagte gilt also nur fürs römische. Damit ist aber nicht gesagt, daß die übrigen *termini* hier einen speziell römischen Sinn haben; und das gilt auch für die *itinera versurarum*. Immerhin kann man aber auch fragen, ob nicht wenigstens rücksichtlich der je 2 Winkel am *latus* eine gewisse Analogie stattfinde. Grammatisch geht nun *ei* auf *cunei* zurück und steht *in imo* zu *supra* in Gegensatz. Dann wäre nicht *anguli* das Subjekt; und der passivische Satz *dirigantur* wäre der Satz, auf den *autem* zurückginge. Indessen könnte dieser doch auch eine amplifizierende Parenthese sein, so daß wie vorher *dirigant*, so nachher *designabunt, debet*

*designabunt, spectabunt* auf die *anguli* geht; und dafür entscheidet das *contra se*, denn das geht doch auf die Winkelspitze, nicht auf die Fläche zwischen seinen Schenkeln. Die Winkelspitze hat 2 Beziehungen, eine nach außen und eine, die Winkelöffnung, nach innen. Die nach außen ist gemeint, sofern die *anguli* die *scalaria* bestimmen. Eine halbierende Linie von innen durch die Spitze nach außen bezeichnet in ihrer Verlängerung die bezügliche Treppe. Zwischen den Treppen, je 2, liegt je ein *cuneus ad primam praecinctionem* gegenüber der Konstruktionsfläche des Raums zwischen den Schenkeln, die in der Form einem *cuneus* gleich ist, der ausgeführte *cuneus* der *cavea* (den nicht etwa die verlängerten Schenkel nach außen bilden). Anders ist es bei den 5 Winkeln. Sie liegen über und an der nächsten Dreiecksseite. Man kann bei den 3 also nicht die *designatio* der *compositio scaenae* außen gegenüber der Winkelspitze suchen. Muß man es aber innen gegenüber der Winkelöffnung, so kann das zunächst bei dem *contra se* des *medius angulus* nicht wohl anders als durch eine ihn halbierende Senkrechte auf die Dreiecksseite geschehen; was dann eine Analogie zu der Halbierung der 7 unter der Dreiecksseite bildet. Das Halbieren ist auch im übrigen nahe gelegt, wenn auch das *designabunt* bei *hospitaliorum compositionem* dies nicht so scharf wie das *contra se* ausdrückt. Das *designabunt* hier ist aber eine Wiederholung des vorhergehenden allgemeinen *scaenae designabunt compositionem* und schließt die Halbierung nicht aus, ist aber gewählt, weil die Quadratseite den beiden Winkeln rechts und links nicht gerade, sondern schräge gegenüberliegt. Diese 3 Winkel also *designant* durch ihre Öffnung, die Winkelöffnung. Die *extremi* können das nicht; denn ihre Öffnung geht weit in das vom 1. Kreis unter der Dreiecksseite Liegende hinaus. Außerdem sollen sie, auch sie, die Komposition *scaenae* designieren. Das *spectare* ist folglich von der Winkelspitze nach außen und nicht von der Winkelöffnung nach innen zu nehmen. Halbieren wir aber analog den 10 andern Winkeln auch diese beiden, so geht die Verlängerung der Halbierungslinie direkt von der Dreiecksseite ins Scenengebäude. Dieses, seine Front, liegt vor den Zuschauern, den Hauptzuschauern, nur ein wenig breiter als die Dreiecksseite, frei da, in der Ausdehnung des Durchmessers der *ima circinatio*. Die Periakten können doch nicht nach außen von dieser Ausdehnung und die Versuren noch weiter seitwärts hin über sie hinaus gedacht werden. Die Räume zwischen den Analemmata und den Verlängerungen der bis auf Durchmessergröße verlängerten Dreiecksseite um je 1 Radius weiter können also nicht die *itinerata versurarum* sein, etwa die Wege, die von und zu den Eingängen der jenseits der Durchmesserlänge in diese Räume irgendwo hinein vorspringenden Wände, Mauern führen. So bleibt denn nichts als diese *itinerata* an den Enden des dekorierten Mittelteils des Gesamtgebäudes zu suchen, sie, in den und aus dem Hintergrund dort führend, in der *scaena*, dem Bau hinter der Dreiecksseite oder etwa zwischen dem Mittelteil und den Seitenteilen zu suchen. Dahin *spectant* eben auch die Spitzen der beiden *extremi anguli*. Da also sollen Versuren sein, die man sich aber nicht sehr weit, bis an die Analemmata vorspringend, zu denken hat.

Genelli 'Theater z. Athen' 44 meint, Vitruv nenne die Parodoi, die Zugänge — die Ausgänge, Eingänge eben jener Räume, die Teile des Dramas, des Ganzen, was von den Eingängen von draußsen von links nach rechts, frei bis an den Durchmesser in der Mitte reichend, dann zwischen Scenengebäude und Analemmata mit seinen Enden liegt — Versurä, weil, sowohl von der Scene als von dem Platze der Orchestra aus, man in dieselben hinein sich wenden müsse. Dem aber widerspricht, daß nach Vitruv 119, 18 die Versuren *procurrentes* sind. Daß an der genannten Stelle solche *itinera* in und aus dem Scenengebäude führen, dafür spricht auch Pollux IV 126, daß die linke Periakte, die *ἐτέρα, Θεοῦς θαλαττίους ἐπάγει*. Dies kann sie offenbar nur thun, indem sie gedreht wird, und Meergötter müssen doch wohl unten an ihr hereinkommen. Sie sollen aber dann zum Spiel gehören und nicht nach außen nach der Seite sich entfernen, sondern nach der Mitte sich bewegen. Somit wird eine Frontseite der Periakte fortgedreht und diejenige hintere, die nach der Seite der Versuren liegt, wird von der Seite her hervorgedreht; daran sind unten die Götter irgendwie angebracht, und diese Periaktenseite stellt Meer dar. Diejenige Periaktenseite, die bisher Front war und divergierend von der Nebenthür vortrat, dreht sich dann nach innen zugleich fort. Dabei entsteht eine kleine Lücke zwischen Periakte und Nebenthür, Vergil Georg. III, 24: *scaena ut versis discedat frontibus*. Dieser Bewegung entspricht auch Pollux IV 126 das *ἐπιστραφεῖν*. Stieglitz 'Geschichte der Baukunst der Alten', 1792, 343 setzt die Periakten falsch an die Seitenwände, die mit der Wand im Hintergrunde die Scena seien. Vielmehr sind die *aditus* dazwischen. So setzt sie auch Galiani zwischen die *scena* und die Sitze oder Stufen, *appresso*. Stieglitz nennt die 3 Wände, die Wand im Hintergrunde und die beiden Seitenwände, die eigentliche Scena; den Platz vor ihr, wo die Schauspiele aufgeführt wurden, Proscenion; und Parascenion den Raum hinter der Scena, der für die Schauspieler bestimmt war, die sich dort aufhielten und ankleideten, und wo die Veränderungen der Scena gemacht wurden. Die Orchestra hatte nach ihm, 342, ebenfalls drei Teile. Der erste gehörte den Mimen und Tänzern, die hier in den Zwischenakten ihre Vorstellungen gaben. Der zweite war etwas erhaben und für die Chöre und Thymelici bestimmt und hieß Logion (gegen Vitruv). Den dritten Teil, der da, wo bei uns das Orchester steht, am Fuß der Scena lag und daher Hyposcenion hieß, nahm die Musik ein (bei Pollux IV 124 aber *ὅπὸ τὸ λογεῖον κείμενον* nicht auf *θέατρον*, sondern auf *ὕποσκηνιον* zu beziehen, und *λογεῖον* gehört zur *σκηνή*, wo *ἐκεῖτο βωμὸς ὁ πρὸ τῶν θυρῶν*).

Im lateinischen Theater liefs man die Analemmata rechtwinklig absetzen, weil der obere Halbkreis der Orchestra auch nur teilweise, wie der untere ganze, nicht mit zum Schauplatz eines Chors gehörte.

Die 3 Einrichtungen vor der Nebenthür, Wieseler 'Theatergebäude' III 8 vgl. S. 26, die Gau für die genannten Periakten ansieht, sind es nicht. Doch könnten sie zu anderen Periakten dienen. Pollux IV 130 nennt das *κρηνοσκοπεῖον* eine *περιακτος ὑψηλή*. Dies war eine sonst nicht vorhandene,



aufserordentliche Periakte. Die gewöhnlichen waren niedriger, leichter drehbar.

Die Periakten sind doch wohl als Holzbauten anzusehen. Es ist nichts im Wege, auch die Versuren aus Holz herstellen zu lassen. Was von ihnen gesagt ist, bildet den Schluß des ersten allgemeinen Abschnittes über die *scaenae* und schließt sich an das über die Periakten Gesagte an. Es folgen Bemerkungen über die *genera scaenarum tria* (s. S. 433 f.). Diese *genera* entstehen durch Dekoration, die, wenn nicht ganz, doch teilweise aus Holz gemacht zu denken sein werden. Da sie nicht zum festen Bau gehören, sondern aus solchem und aus *ornatus* bestehen, so gilt auch nicht als Kanon der Exegese für diese Stelle, daß Vitruv als Baumeister nur vom festen Bau handle, wie G. Hermann will, N. Jen. Allg. Litztg. 1843, 596. Zur Anbringung der tragischen, komischen, satyrischen *ornatus* hatte aber die feste *frons scaenae* Einrichtungen, die sowohl körperlichen als flächenartigen, Bildhauer- und Malerschmuck ermöglichten.

Um sich die Einrechnung des *pulpitum* in die *scaena* anschaulich zu machen, muß man sich das Verhältnis seiner Höhe, 10—12 Fuß nach 120, 20, zu derjenigen des Gebäudes und der Front des Gebäudes vergegenwärtigen, welches etwa 1. 8 beträgt. Auch mag an die Überdachung des Pulpitums dabei gedacht werden. Vgl. Philander, zu Vitruv, Genevae 1586 p. 190, wo er zu den etwas ungenau angegebenen Worten 120, 16—18 zur Erklärung von *scena* anführt Cassiodor. Variarum lib. II [?]: *Est autem scena frons theatri, id est ea theatri pars, quae ab uno eius cornu ad alterum cum coopertura ducebatur* (vgl. z. B. die Spuren des Dachs in Aspendos), *quod fieret theatrum in hemicyclii fere formam. Ea (scena) aut versatilis fuit* u. s. w. nach Servius lib. III. Georg. Ferner führt er an aus Cassiodori epistola ad Symmachum: *Frons autem theatri scena dicitur ab umbra luci densissima, ubi a pastoribus inchoante verno diversis sonis carmina cantabantur*; und fügt hinzu: *Placidus vero grammaticus dicit esse cameram hinc inde compositam, quae umbrae loco in theatro erat, in quo ludi actitabantur. item scenam vocari arborum in se incubantium quasi concameratam densationem, ut subterpositus legere possit.*

Über einen auf die Zuschauer sich beziehendem Zweck der Konstruktion vom 2. und 3. Centrum aus können wir aus Vitruv nichts entnehmen; sei es der, schlechte Plätze abzuschneiden, die übrigens nicht schlechter gewesen wären, als manche bei uns im ersten Rang sind, sei es der, mehr Platz für das ein- und ausgehende, hier sich häufende Volk zu gewinnen. War das eine gute Folge, so war es doch nicht der bestimmende Zweck. Was nach Vitruv die Griechen dadurch erzielten, das muß er auch als den für sie bestimmenden Zweck angesehen haben.

Daß Vitruv von der Thymele nicht spricht, dies Wort sich bei ihm überhaupt nicht findet, erklärt sich daraus, daß zu seiner Zeit die tragischen und komischen Aufführungen auf der Thymele nicht mehr stattfanden. Doch findet sich 120 eine Reminiscenz, indem er sagt: (*apud eos*, nämlich *Graecos*) *tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices*

*suas per orchestram praestant actiones; itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur.* Dies deutet auf eine mit dem Begriff *thymele* zusammenhängende Einrichtung der Orchestra für die *reliqui artifices*, wozu auch die Choreuten gehören; denn *actores* sind nur Schauspieler (Wieseler 'Thymele' Anm. 87 schließt die Choreuten der Tragödie und Komödie aus, ohne einen Grund anzugeben). Vitruv will mit *peragunt* sagen, daß die griechischen *actores* immer in der *scaena*, auf den Pulpitum bleiben, also nicht in die Orchestra kommen; kommen denn die Choreuten der griechischen Tragödie und Komödie nicht dahin? zu wem sonst sind denn die *actores* ein Gegensatz in der griechischen Tragödie und Komödie? In *per orchestram* hat das *per* aber nicht die Bedeutung der zeitlichen Dauer, wie in *peragunt*, sondern deutet auf sich bewegende *artifices*. Mochten nun auch *artifices* in ihr stehen, hier und da in ihr, *per*, durch sie hin bald da bald dort stehen, so ist doch hauptsächlich an sich bewegende *reliqui* gedacht; und davon muß es manche Arten gegeben haben, denn es heißt eben *reliqui*. Das müssen doch gerade vorzüglich die Choreuten mit ihren Flötenspielern, soweit diese nicht standen, gewesen sein. Sollten das denn bloß die der kyklischen Chöre sein? Für diese ward die Orchestra zur kyklischen Thymele eingerichtet. Aber warum sollen die der Tragödie und Komödie nicht mit gemeint sein? Sind sie etwa keine *artifices* in eigentlichem Sinn? Aus dem *reliqui* folgt doch, daß auch die genannten *actores* hier *artifices* sind. Wieseler meint, es habe nur ein Gerüst, Thymele, für beiderlei Choreuten in der Orchestra gegeben; darüber siehe beim Theater von Epidaurus unten. Hier kommt es zunächst nur darauf an, ob sich in unserer Stelle überhaupt eine Andeutung eines Gerüsts (Thymele) für die Tänzer finde. Nun will Vitruv eben die Namen davon herleiten, daß es bei den Griechen einen zwiefachen Platz im Aufführungsraum gegeben habe. Es wäre aber die genaue Parallele der Namen gewesen: *scaena scaenici* und *orchestra orchestici* (*orchestrici*). Warum wird denn *orchestici* mit *thymelici* vertauscht? Am meisten analog ist die Namenerklärung doch, wenn die *orchestra* bei der Aufführung zur *thymele* ward, eingerichtet ward. Reber Übersetz. 153 sagt ungenauer: als Skeniker (die auf der Bühne Auftretenden) und als Thymeliker (die um die Thymele Auftretenden), wobei er sich also Thymele als einen kleineren Bau, wohl Altar vorstellt; indem er vorher *peragunt* und *per orchestram* durch „auf der Bühne spielen“ und durch „auf der Orchestra“ überträgt. Darum braucht man indessen nicht die Thymele *used as synonymous with the whole orchestra* (Leake a. a. O. 325) aufzufassen, sondern kann den überbauten Teil des Ganzen, der Orchestra, Thymele, den nicht überbauten Konistra, den ganzen, sei es teilweise überbauten, sei es ganz unüberbauten vor dem Hauptteile, der überbaut oder zur Überbauung bestimmt war, Orchestra nennen.

## Anhang zu III A.

Die Quellen der sich entwickelnden Baugeschichte, woraus er geschöpft habe, giebt Vitruv im 7. Buch p. 158. 159. 160 an, darunter gegen Ende *Terentius Varro de architectura*. Besonders zu beachten ist für unsere Zwecke hier, was er zu Anfang von § 11 sagt: *Igitur tales ingressus eorum quia ad propositi mei rationes animadverti praeparatos, inde . . . . . progredi coepi. namque primum Agatharchus Athenis Aeschlylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit, ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto lineas naturali ratione respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videantur*. Worauf es Vitruv ankommt, ist, die Gewährsmänner zu nennen, aus deren Werken er schöpfte. Vgl. VII 1 *Maiores cum sapienter tum etiam utiliter instituerunt, per commentariorum relationes cogitata tradere posteris, ut ea non interirent, sed singulis aetatibus crescentia voluminibus edita gradatim pervenirent vetustatibus ad summam doctrinarum subtilitatem* u. s. w. Dann VII 10: *ego vero, Caesar*, u. s. w.

In 11 nun sagt er: *primum* u. s. w. Es ist nicht zu erwarten, daß er mit bloßer Malerei anfängt, während er über Architektur schreiben will; das wird auch durch alles Folgende bestätigt, wo er nur Schriftsteller über Architektur als seine Quellen aufzählt. Er sagt dann auch, daß er *scaenam fecit*, was mehr ist als *pinxit*. Wenn dann, mit der Anknüpfung *ex eo moniti*, von Demokrit und Anaxagoras gesagt wird, daß sie *de eadem re scripserunt*, so ist das erklärende *quemadmodum* u. s. w., was bloß von Malerei handelt, als beschränkende Präzisierung zu fassen, daß sie nämlich zwar *de eadem re* schrieben, doch insofern als dabei von Malerei gehandelt ward. Für das *scaenam fecit* ist aber das in § 14 Gesagte heranzuziehen: *praeterea minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt*, und das 119, 10 ff. über die *scaenae ipsae* Gesagte, auch von griechischen *scaenae* Geltende, zu vergleichen, wo keineswegs bloß von gemalten *ornatus* gehandelt wird. Außerdem aber ist zu betonen, daß es sich nicht in nächster Beziehung darum handelt, was Agatharch machte, sondern darum, was und daß er schrieb. Ob er auch selbst schuf, ist ganz Nebensache; Schriftsteller, Quellen will Vitruv hier anführen. Und so heißt es denn eben: *scaenam fecit et de ea commentarium reliquit*. Und das *fecit* dient zur Hervorhebung

seiner Autorität als Schriftsteller; er schrieb über Dinge, die er selbst *fecit*. Von Demokrit und Anaxagoras ist dann nur gesagt, daß sie *scripserunt*. — Anderweitig wird von Agatharch nur gemeldet, daß er Maler war; Plutarch Alcibiad. 16: *Ὅλον ἦν καὶ τὸ Ἀγάθαρχον τὸν ζωγράφον εἰρᾶ, εἶτα γράψαντα τὴν οἰκίαν ἀφεῖναι δωρησάμενον*. Eine Bestätigung der Beziehung des Agatharch zum Theater liegt dann auch darin, daß Plutarch fortfährt: *καὶ Ταυρέαν ἀντιχορηγοῦντα βαλίσσαι φιλοτιμούμενον ὑπὲρ τῆς νίκης*. Er malte *ζῶα* schnell und leicht; was Plutarch Perikl. 13 mit einem gewissen Tadel von ihm, *τοῦ ζωγράφου*, berichtet ist. Doch war er ein *ζωγράφος ἐπιφανής*, Bekk. Anecd. I 324. Auch Demosthenes in Midiam 40 nennt ihn *τὸν γραφεά* (wo *Ταυρέας* auch genannt ist). Dies schließt indessen doch nicht aus, daß er *scaenam* nicht bloß *pinxit*, sondern in der *scaena* auch das, worauf er *pinxit*, herstellte, *fecit*. — Sodann kommt in Vergleich, was Aristoteles Poetik 4 sagt: *καὶ τότε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς*. Darauf ist kein Gewicht zu legen, daß es bei Aristoteles *πρῶτος*, bei Vitruv *primum* heißt. Denn es handelt sich bei beiden um das, was ausgesagt wird. Bei Sophokles steht nun kein Verbum; aus dem Vorhergesagten aber muß doch *παρεσκεύασεν* ergänzt werden. Denn *τρεῖς* kann nicht auf *ἤγαγε* zurückgehen, wo denn zu *σκηνογραφίαν* gar kein bestimmtes Verbum dawäre, weil vor *τρεῖς* die Präposition *εἰς* fehlt, die in den Worten *ἐξ ἑνὸς εἰς δύο* dasteht. Nun hat aber *παρεσκεύασεν* nicht bloß den Begriff von er beschaffte, führte ein, sondern enthält oft mehr = er richtete ein, stellte in richtiger Verfassung, Weise her. Die *τρεῖς ὑποκριτάς* verwandte er in geschickter Weise im Drama, das wird hervorgehoben, wobei es nebensächlich bleibt, ob er überhaupt *πρῶτος* sie einführte; und die Malerei der *σκηνῇ* richtete er in angemessener Weise ein, wobei immer möglich bleibt, daß die Dekorationsmalerei auch schon von dem rasch und leicht malenden Agatharchus früher bei einer Tragödie des Äschylus gebraucht worden war und daß er, vielleicht in einer etwas ruhmredigen Weise, auf die sein Streit mit Zeuxis bei Plutarch Perikles XIII deutet, jedenfalls in seiner Neigung von sich zu sprechen, seine Thätigkeit litterarisch geltend zu machen, auch einen Kommentar über diese seine erste Herstellung einer *σκηνῇ* schrieb.

Das *πρῶτος* bei Aristoteles steht signifikant vor *ἤγαγε* und hebt dies Wort hervor. Darin liegt, daß wohl schon andere, ein anderer vor ihm es zu thun beabsichtigte, es auch einmal that; daß er es aber war, der es durchführte, nicht für sich allein, für das eine Mal allein, sondern für die Tragödie überhaupt, und die Zahl der Schauspieler von 1 auf 2 wirklich brachte. Der Aorist *ἤγαγε* entscheidet keineswegs für ein einmaliges *ἄγειν*, sondern zeigt nur allgemein an, daß die Sache geschah; ob auch einmal oder in beharrlicher Weise, die auch auf andere wirkte, wird durch den Aorist nicht entschieden. Bei dieser Stellung des *πρῶτος* vor *ἤγαγε*, bei seiner Nichtstellung zu Anfang hinter *καί*, *καὶ πρῶτος*, ist durchaus nicht zu schließen, daß es auch zu *ἡλάττωσε* und *παρεσκεύασε*, gar auch noch zu

dem bei Σοφοκλῆς zu denkenden Verbum gehöre. Auch für die σκηνογραφίαν gilt daher, daß Sophokles nicht bloß einmal für sich, zum erstenmal so sie παρασκευάσεν, sondern daß er dies mit dauerndem Erfolg für die Tragödie leistete. Dabei bleibt es sehr wohl denkbar, daß Agatharch zum erstenmal eine σκηνήν fecit, worin auch das pinxit liegt, wie das Folgende über Demokrit und Anaxagoras zeigt, und dies Aeschlylo docente tragoediam that, dann darüber schrieb, und daß erst später das eigentliche παρασκευάζειν σκηνογραφίαν, die dauernde Durchführung und Gestaltung, Anordnung durch Sophokles bewirkt ward. Was aber das primum Vitruvs anlangt, so liegt darin keineswegs eine solche Priorität des Agatharchus, sondern es steht in der Reihenfolge der Aufzählung von Quellen Vitruvs für sein Werk in allgemeiner gleicher Reihe mit *postea (Silenus de symmetriis doricorum) edidit volumen*, 158, 28; item 159, 4 und *Philo de aedium sacrarum symmetriis et de armamentarii quod fecerat Piraei portu; item Arcesius de symmetriis Corinthiis et idcirco Trallibus Aesculapio, quod etiam ipse sua manu dicitur fecisse*; 159, 9. 10 *de Mausoleo . . . . .*, wo dann gleich ein Gegensatz vom Machen der Gebäude und Schmücken derselben folgt: *quorum enim artes aevo perpetuo nobilissimas laudes et sempiterno florentes habere iudicantur, excogitatis egregias operas praestiterunt. namque singulis frontibus singuli artifices sumpserunt certatim partes ad ornandum*, dann 159, 20. 21 das schon Angeführte *praeterea minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt*, und 160, 1. 2 *non minus de machinationibus*. Endlich führt Vitruv noch *de his rebus* ein paar Römer an, darunter *Terentius Varro de architectura*; sonst scheine niemand das gethan zu haben: *amplius vero in id genus scripturae adhuc nemo incubuisse videtur, cum fuissent et antiqui cives magni architecti, qui potuissent non minus eleganter scripta comparare*. So wird von der Vollendung des Tempels des Jupiter Olympius in Athen (160, 20. 21 *ceterorum ornamentorum ad symmetriam distributionem*) durch Cossutius (*est architectatus*) berichtet (161, 1 *aedium sacrarum marmoreis operibus ornatae dispositiones*), vom Tempel der Diana zu Ephesus, des Apoll zu Milet (*conicis symmetriis*). Ausdrücklich wird noch als das, worauf es eben ankommt, von Cossutius berichtet (der *Corinthiis symmetriis et proportionibus* das Olympium bante), es sei von ihm *commentarium nullum inventum*. Das sei auch bei Mucius der Fall, der doch im Tempel *Honorii et Virtutis . . . . . symmetrias legitimis artis institutis perfecit*, 161, 21 — 162, 1. 2. Dann schließt Vitruv ebenfalls damit ab, daß er das Machen und Schmücken hervorhebt, daß er also, kurz, überhaupt von Werken praktischer Künstler ausschließlic oder doch vorzüglich seine Informationen herleitet: *Cum ergo et antiqui nostri inveniantur non minus quam Graeci fuisse magni architecti et nostra memoria satis multi et ex his pauci praecepta edidissent . . .* 162, 6—8. Spricht er nun auch nur vom 6. und 7. *volumen* seines Werkes, worin er deshalb *non putavit silendum*, so geht das Bisherige doch, da es mit der *scaena* beginnt, auch auf das 5. *volumen* zurück. Auch dabei handelt es sich nicht bloß um malerisches *facere, non pingere*, sondern vor allem auch um architektonisches *facere*.

Man braucht also nicht mit F. Ritter zu Aristot. Poet. Köln 1839 (Renard), p. 116. 117 den Schein des Widerspruchs mit Vitruv durch die Annahme zu heben, daß man unter *σκηνογραφία* „perspektivische Malerey“ zu verstehen habe, die Sophokles zuerst *ad scaenam exornandum* angewandt habe, während die gewohnte Kunst des Malens schon vor ihm *circa scenas* sich beschäftigt habe. Davon steht bei Vitruv nichts, und bei Aristoteles ebenfalls nichts. Vielmehr scheint bei Vitruv das *ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt* u. s. w. darauf zu deuten, daß auch Agatharchus schon davon schrieb, *quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas actione naturali respondere* u. s. w.

Bloßs Himmel und Luft, für alle Städte gleichmäßig, wie Todt im Philol. 1889, Heft 3, S. 535 meint, hat er nach dem Entwickelten nicht gemalt.

### Teil III.

## Spielplatzfragen.

### B. Vitruv und Epidauros.

Vergleichung des Berichts von Vitruv über die Konstruktion des griechischen Theaters mit den Resten des Theaters zu Epidauros und Beziehung dieser Konstruktion auf den Zweck des Theaterbaus.

Wo ist im Theater zu Epidauros die *ima circinatio*? An die in der Außenmauer des Zuschauerraums über einander liegenden möglichen Kreislinien ist nicht zu denken, als ob die *ima* die am Boden um den Grund dieses ganzen Raumes gehende wäre. Die Auffassung älterer Erklärer rücksichtlich dieses *terminus* beim Theaterbau überhaupt wurde schon oben widerlegt. Ist aber etwa an die unterste Grenze der hinter einander aufsteigenden Sitzplätze zu denken, d. i. an die untere Kreislinie des untersten Sitzplatzes, Sitzkreises, oder gar an die äußere oder innere Grenze der *ἑλὲν περιπέτεια*, um deren eine Hälfte außen der Kanal umherläuft?

Vergleichen wir, was Vitruv vom römischen und griechischen Theater in dieser Beziehung sagt. Es heißt 120, 1. 2: *in ima circinatione ut in Latino trigonorum III, in eo* (Graeco nämlich, obwohl es vorher *In Graecorum theatri* hieß) *quadratorum trium anguli circinationis lineam tangunt*. Dies geht auf 116, 27 — 117, 2 zurück: *Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda uti quam magna futura est perimetros imi, centro medio conlocato circumagatur linea rotundationis, in eaque quattuor scribantur trigona paribus lateribus et intervallis, quae extremam lineam circinationis tangant*.

Das *imi* ist Genitiv von *imum*, wie 117, 17: *ei (anguli) autem qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero VII*. Es ist nicht etwa *gradus*, *gradu* bei *imi*, *imo* zu ergänzen, wie *γραμμή*, *linea*, bei *περίμετρος*, *perimetros*; vgl. 49, 26 ff. *in imo*, wo ein *gradu* dem Zusammenhang fremd ist. Dort wird der Ort, wo Halikarnass angelegt ward, mit einem Theater verglichen: *is autem locus est theatri curvaturae similis. itaque in imo secundum portum forum est constitutum*. Dann beginnt die Beschreibung des dem Zuschauerraum ähnlichen Teils mit *per mediam autem altitudinis curvaturam praecinctionemque platea ampla latitudine facta*, und von *gradus* ist keine Rede. Auf 117 aber ist erst 22 von den *gradus* die Rede. Wenn aber sonst bei Vitruv eine Form steht, die von *imus*, *imum* abgeleitet werden kann, so ist sie als Substantivierung von Personen zu fassen: 108, 11;

110, 7; *vox ab imis . . . auribus erit intellecta*, wie *omnes (voces) perveniunt ad imorum et summorum aures* (wo beide Male von Zuhörern im Theater die Rede ist).

Das *imum* ist nicht die ganze Fläche des Kreises in der, nach Maßgabe von der *perimetros* des *imum*, gezogenen *linea rotundationis*, sondern nur der den Halbkreis der *orchestra* umfassende Teil, worin diese *linea* die *senatorum sedibus loca designata* umfaßt. *Perimetros* ist hier nicht für eine volle Umfassungslinie gebraucht. Eine solche (wie in Epidaurus) kam im römischen Theater gar nicht vor. So steht auch *circinatio* 120, 11 von einem bloßen Bogenteil einer Kreislinie. Die *linea rotundationis* aber 116, 28 ist die zum Zweck der Konstruktion gezogene, vollständig ausgeführte Kreislinie; denn es heißt unmittelbar darauf *in eaque quattuor scribantur trigona paribus lateribus et intervallis*, und es ist nachher 117, 17 ff. von den VII und *reliqui quinque* Winkeln *in imo* die Rede.

Das Wort *rotundatio* muß 29, 6; 66, 3; 94, 6; 258, 6 und kann sonst überall bei Vitruv eine Linie bedeuten; nur 126, 27 müssen *rotundationes* die abgerundeten Teile der *curvatura* der Halbkugel zwischen dem *medium* und der Halbkugelfläche sein. In dem Sinn von Linie ist die ganze Linie wie 94, 6 so auch hier 116, 28 gemeint.

Wir haben dann bei *linea rotundationis* 116, 28 wie bei *lineam circinationis* 117, 2 nicht an die umfaßte runde Fläche, sondern die die Fläche umfassende, gerundete, kreisförmige Linie zu denken. Diese ist zugleich die untere Linie des von ihr begrenzten, über ihr liegenden untersten *gradus* der Sitze; sie ist aber nicht als diese untere Linie des untersten *gradus*, sondern als *perimetros imi* gedacht. Zu *in eaque* 116, 28 ist nicht *linea*, sondern *rotundatione*, nach Analogie von 120, 1 *in ima circinatione*, zu supplieren.

Vitruv braucht *imo* noch einige Male sonst vom griechischen Theater: nämlich 49, 26 beim Vergleich von Halikarnafs mit einem Theater, das Mausolus (50, 27. 28) in solcher Form erbaute; dort sind Hafen und Markt *in imo* befindlich, von wo eine *platea ampla latitudine facta per mediam altitudinis curvaturam praecinctionemque* hinaufgeht; das *imum* ist also die Orchestra mit nächster Umgebung im Vergleich, und wir mögen bei *portus* an die Orchestra, bei *forum* an den nächst angrenzenden Bau im Zuschauerraum denken; da Mausolus den Bau machte, so ist an ein griechisches Theater zu denken, wie denn auch Halikarnafs eine griechische Stadt war; sodann ist bei der Beschreibung der *echea* von einer Einteilung der Höhe des Zuschauerraums in größeren Theatern *in partes IIII* durch 3 Querreihen von Zellen die Rede (sie sind wie bei kleineren im Innern, nur in verschiedenen 3 Höhen zu denken, so daß Gänge von vorn unten, der Bühne gegenüber offen, unter den Sitzen durch bis zu den Zellen laufen), deren unterste durch die Worte *et ab imo quae erit prima* bezeichnet wird; die ihren Stellen im Innern gegenüberliegenden Öffnungen der Gänge in kleineren Theatern werden als *contra eas cellas* gelassene *aperturae inferiorum graduum* 114, 15 angegeben. Es ist eine altgriechische Einrichtung; denn 110, 17. 18. 20. 21



ist die Stimmung der *echea* auf die Nachrichten der Griechen, insbesondere des Aristoxenus zurückgeführt, und vorher 110, 8. 15 von den *veteres architecti* und den *antiqui* die Rede, nachher aber 116, 16 ff. ausdrücklich gesagt, daß zwar nicht in Rom, aber in Gegenden Italiens und in noch mehr Städten der Griechen solche Einrichtungen sich finden, namentlich auch Mummius nach Zerstörung des Theaters der Korinther eherne *echea* nach Rom gebracht und dort dediziert habe; auch hätten viele *sollertes architecti in oppidis non magnis* derartige thönerne *dolia* mit den nützlichsten Wirkungen zusammengestellt. Es handelt sich also um etwas in lateinischen und besonders von alter Zeit her in griechischen Theatern Vorkommendes, und dabei ist die unterste von 3 Querreihen durch den Zuschauerraum, deren *aperturæ* als die *inferiorum graduum* 114, 15 bezeichnet wurden, als *ab imo prima* bezeichnet. Das *imum* liegt folglich niedriger als diese *inferiores gradus*.

Diese *echea* beziehen sich freilich nicht bloß auf dramatische, tragische Aufführungen. Denn eine der 3 Reihen ist die der *harmonia*, und das enharmonische Geschlecht ward bei tragischen Aufführungen nicht gebraucht. Diese Reihe ist für kyklische und musikalische Aufführungen bestimmt. Sie tönte auch bei demjenigen Chroma und Diatonon mit, das die andern beiden Reihen enthielten, und auch da, wo Dissonanzen entstanden. Dasselbe Dissonieren fand zwischen dem Chroma und Diatonon statt. Denn Terzen, Sexten, Septimen, die Vitruv 113, 26; 114, 1 von den Konsonanzen ausschließt, kamen zwischen den *echea* und den Melodien bei allen Aufführungen vor. Allein, da das Mittönen eben nur beim Erklängen der gleichen jedesmaligen Töne stattfand und sofort an Stärke wieder abnahm, so konnte dies verstärkende Klingen von innen heraus, herauf zu den Sitzen wenig stören. Die Wirkung hatte überhaupt etwas Ähnliches, wie es bei der Aufhebung der Dämpfung durch das Pedal beim Klavier stattfindet.

In entfernterer Beziehung zum Theaterbau, griechischem wie lateinischem, ist in *imo* 121, 11 gebraucht, nämlich bei der Besprechung der Wahl akustisch geeigneter Orte für die Anlage von Theatern. Dort werden die *loci dissonantes*, κατηχοῦντες als solche erklärt, in quibus vox prima cum est elata in altitudinem, offensa superioribus solidis corporibus repulsaque residens in imo opprimit insequentis vocis elationem. Dies kommt da in Betracht, wo die Anlagen in montibus gegründet werden, 108, 28, und wo die ansteigenden Höhen auch noch außerhalb des durch den Baumeister geformten Zuschauerraums eine Gestalt von Natur haben. Da koincidiert dann das *imum* des Theaters, wo ja die vox prima effertur, mit dem von der Natur Gegebenen, nur etwas Planierten und Geformten.

Man kann die Räume der *gradus* und Präinktionen als ebenso viele Teile je eines Kreises ansehen und so als ein *superius* über dem andern bis zum *sumмум* bezeichnen, die alle über dem *imum* liegen, das sich unter dem untersten *superius* befindet. Die 3 Arten dieser Kreisteile, das *imum*, die verschiedenen *superiora*, das *sumмум*, sind verschiedener Größe. Damit ist die Richtigkeit von Wieselers Bemerkung gegen Fritzsches

*imum perimetrum primae caveae* (τῆς προεδρίας), wofür Fritzsche die *κονίστρα* erklärt, nicht angefochten; 'Griechenland' IV, S. 202, Anm. 4.

Ist hiernach die *perimetros imi* 116, 27 nicht die um die unterste Sitzreihe hinter ihr oben um sie herumlaufende, sondern die untere, sie begrenzende Umfangslinie, so ist auch 120, 1 unter *in ima circinatione ut in Latino* dieselbe Kreislinie zu verstehen.

Könnte aber der Boden des 0,21 tiefen Wasserlaufs, *Πρακτ.* 1881, 19, als das *imum* gedacht sein, da dieser Boden doch noch tiefer ist als die Orchestra, die er umgiebt, und seine *περίμετρος* doch eben die runde Linie unter der untersten Stufe ist?

Hiergegen ist geltend zu machen, daß die Größe und Lage des Wasserlaufs doch nicht etwas Bestimmendes für den ganzen Theaterbau sein, sondern nur in einer gewissen mittelbaren Beziehung zu ihm stehen kann, daß er als ein verhältnismäßig kleiner Teil des ganzen zusammengehörigen Raumes zwischen den Sitzen anzusehen ist.

Dabei kommt noch in Betracht, daß dieser Wasserlauf im griechischen Theater vom Epidaurus nicht bloß zu dem *hemicyclium*, das er umgiebt, im Verhältnis steht. Dies *hemicyclium* liegt nicht, wie das römische, tiefer als der gleich vorm Durchmesser beginnende Raum des *proscenium*; wenn man auch nicht die Amplifizierung durch den 2. und 3. Bogen mitrechnet, so ist doch der ganze Teil des 1. Kreises vom Durchmesser bis zur Quadratseite mit zum *imum* des griechischen Theaters zu nehmen, indem er in gleicher Höhe mit dem Halbkreis innerhalb des Wasserlaufs liegt.

Auch den Raum und seine Fortsetzung innerhalb des Wasserlaufs kann man nicht als das *imum* ansehen, denn er liegt doch eben etwas höher als dieser.

Man muß also jedenfalls jenen Raum und den Wasserlauf zusammen zum *imum* rechnen.

Könnte man aber nach der andern Seite die unterste Stufe mit den Kanapees um den Wasserlauf ins *imum* einrechnen? Man könnte dabei anführen, daß die Sitze der römischen Senatoren (Vitruv denkt beim lateinischen Theater, wie aus dieser Bemerkung über die Senatoren hervorgeht, vorzüglich an Theater in Rom) sich im *imum* befanden, und darauf hinweisen, daß die Kanapees durch einen Umgang hinter ihnen (siehe *Πρακτ.* 1883, *III. A' 2*) von den übrigen Sitzen getrennt sind. Doch findet eine analoge Absonderung auch bei der obersten Reihe von Thronen der unteren Zone und bei der untersten der oberen statt. Vitruv aber bemerkt ausdrücklich, daß die Einrichtung der Sitze in der Orchestra im Unterschied von der griechischen Einrichtung geschehen sei; was also vielmehr gegen die Einbeziehung der Kanapees in Epidaurus ins *imum* spricht. Eine Seite der in die umfassende Kreislinie des *imum* eingeschriebenen 4 Dreiecke begrenzt die *scaenae frons*, und eine Parallele damit durchs *centrum*, nämlich des runden *imi*, scheidet *proscenii pulpitum et orchestrae regionem*. *Ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum — quod omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca*

*designata* — *et eius pulpiti* u. s. w. Man könnte noch betonen, daß bei den Aufführungen in Athen der Gott in der Orchestra stand, wo in Rom die Vornehmen saßen, und daß, wenn man annehmen dürfte, in Epidauros habe da auch ein Gott gestanden, die Vornehmen in dem Raum würden gesessen haben, wo der Gott sich befand, wenn der unterste *gradus* in diesen Raum als das *imum* eingeschlossen gedacht wäre. Doch ist das nichts Entscheidendes, Sicheres. Ebenso wissen wir nicht, ob in Rom die Sitze der Senatoren, wie in Epidauros die Kanapees, ein für allemal an ihren *loca* standen oder jedesmal hingesetzt wurden. Als modernes Analogon liefse sich anführen, daß zu Shakespeares Zeiten die Kavaliers bevorzugt an den Seiten auf der Bühne saßen; Elze 'Eine Aufführung im Globustheater', Weimar, Al. Huschke, 1878, S. 11. Ebenso war es 1684 in Paris, vgl. Perrault, Vitruve 170, b4: *Mais aux Theatres des acteurs ne descendo[en]t dans l'Orchestre, qui estoit occupée par les sieges des Senateurs: Ce que nous imitons dans nos Comedies, dans lesquelles les gens de grande qualité se placent quelque fois sur le Theatre, et occupent une partie de la place qui est destinée aux Acteurs.* Allein in die Orchestra, die dann eben noch insofern vom *imum* zu unterscheiden wäre, konnte man in Epidauros die Kanapees doch nicht begreifen, wenn die Stelle dieser Kanapees niemals anders als zu diesen Sitzen und niemals zu Aufführungen mit verwendet wurde, sondern mit bleibenden Kanapees besetzt war. Anders stand es in Rom, wo der einmal historisch herkömmliche Name für den Platz auch bei veränderter Bestimmung und Verwendung zu Sitzen statt zur Aufführung katachrestisch beibehalten wurde. In Athen stand der Gott, wie es scheint, nahe den vornehmsten Vordersitzen in der Mitte; vgl. Dion Chrysost. ed. Dindorf (Teubner) I 386: 'Ἀθηναῖοι δὲ ἐν τῷ θεάτρῳ θεῶνται τὴν καλὴν ταύτην θέαν ὅπ' αὐτὴν τὴν ἀκρόπολιν, ὃ τὸν Διόνυσον ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν τιθέασιν. ὥστε πολλὰκις ἐν αὐτοῖς τίνα σφάττεσθαι τοῖς θεοῖσι, ὃ τὸν ἱεροφάντην καὶ τοὺς ἄλλους ἱερεῖς ἀνάγκη καθίξειν. Der Hierophant saß im 6. Keil, von Westen aus, an der Seite nach der Mitte zu, vor der Treppe zwischen dem 6. und 7., d. i. mittelsten Keil; A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.' S. 93, Anm. 1; rechts und links von ihm Priester. Wurde also öfter auf den Thronen der Priester selbst, insonderheit des Hierophanten jemand getötet, und ist das mit der Stelle des Dionysos durch *ὥστε* verbunden, so scheint doch darin zu liegen, daß die Kämpfe sich insbesondere in der Nähe des Gottes und so auch der Priesterthrone bewegten, letztere also und jener nahe bei einander waren, der Gott eben dicht bei den vornehmsten Vordersitzen in der Mitte stand. In Rom saßen die Senatoren innerhalb des Halbkreises, hier also stand kein Gott. Damit hängt zusammen, daß dort kein Altar stand. Anders in Athen, wohl bei den Griechen überhaupt, soweit sie die bis zur Quadratseite reichende Orchestra hatten. Pollux berichtet IV, 123 von einem ἀγνιεύς βωμὸς ἐπὶ τῆς σκηνῆς, vgl. Euanthius ed. Reifferscheid, Breslau 1874, p. 3 [auch in Migne, P.L. LXXXVII], von der ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ θυμέλη, Euanthius a. O. p. 11, von 2 *arae*, *dextra Liberi*, *sinistra eius dei cui ludi fiebant* auf der *scaena*.

Jedenfalls spricht dies alles nicht für die Einbeziehung der Kanapees in Epidaurus ins *imum* oder in die *orchestra*, um ihnen allen eine vornehmere Stellung zu geben.

Wo ist nun in Epidaurus die *ima circinatio*, die sich dort in der Konstruktion finden muß, wenn es mit Vitruvs Angaben übereinstimmen soll?

Die Höhe, ich meine, der senkrechte Durchmesser dieses 1. Kreises muß in der Mitte die Scenenfront, als auf der Tangente konstituiert, berühren, in 1 (ich füge zu den griechischen Uncialen des *Πλναξ* in den *Πρακ.* arabische Ziffern, doch vom Standpunkt unten her, hinzu; wie ich alles von da aus, nach unserer Art, vom Zuschauer aus bezeichne). Der Durchmesser reicht bis gegenüber in der Mitte ans andere Ende des Wasserlaufs, bis 2. Das Centrum ist dann oberhalb *A* bei 3. Schlagen wir, mit dem stehenden Fuß in 3, eine Kreislinie von 3 aus nach beiden Seiten, so kommt diese allmählich in die Reihe der Kanapees hinein. Je mehr nach der Bühne, dem Logeion zu, desto mehr treten also diese Sitze in die *ima circinatio* etwas hinein.

Nähmen wir *A* als Centrum an, so erhielten wir für die *ima circinatio* einen mit der *λιθίνη περιφέρεια* konzentrischen Kreis. Ein Durchmesser durch *A*, von der Scenenfront aus reichte über die Reihe der Kanapees und den Umgang bis an die Kreislinie des ersten Fußplatzes dahinter. Er mässe, nach den Angaben Dörpfelds in den *Praktika* 1884 über 1883, *Πλν.* *A'* 3,  $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 + 9 + 77 + 0,38 + 2,10 + 1,48 = 27,49$  m. Nach dem Verhältnis nun bei der Teilung des Durchmessers = 2 (Radien) durch eine eingeschriebene Quadratseite =  $0,292893 + 1,707107$  schnitte die Quadratseite von 27,49 oben  $4,025814285$  ab. Die Quadratseite läge also noch innerhalb der *λιθίνη περιφέρεια*, die von der Scenenfront nur  $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 = 3,99$  entfernt ist. Rechneten wir nun das Proscenium bis  $\Theta$  oder bis *H* und *I*, so kämen wir selbst in letzterem Fall noch lange nicht so weit von der Tangente in den Kreis, als nach der eben gegebenen Berechnung die Quadratseite dann läge, nämlich  $4,025814285$  m. Zu Vitruv stimmte das nicht.

Dafs diese Kreislinie nicht in der Ausführung, sondern nur konstruktiv vorhanden wäre, spräche nicht gegen die Annahme, dafs sie die *ima* sei. Denn ausgeführt ist überhaupt nur die *λιθίνη περιφέρεια* als wirkliche, volle Kreislinie. Diese aber kommt keinesfalls in Betracht, da die Scenenfront keine Tangente von ihr bildet. Andere Kreise aber mit dem Centrum *A* und der Tangente der Scenenfront, aufer den eben besprochenen, giebt es eben nicht. Kein Kreis also mit dem Centrum *A* ist der nach Vitruv suchende. Der vorher besprochene aber mit dem Centrum 3 ist nach Vitruv konstruktiv zu Grunde zu legen; die Rundung der ausgeführten *perimetros imi, circinatio ima* weicht aber, wie oben angegeben, nach der Scene hin allmählich immer mehr etwas von dem Kreise ab.

Dafs diese Kreislinie aber dem Theaterbau von Epidaurus, wenigstens teilweise (das Weitere ist nachher zu untersuchen), zu Grunde liegt, wird

durch Folgendes bewiesen. Ihr Durchmesser, von der Szenenfront bis zu dem gegenüberliegenden Punkt des um den Wasserlauf gehenden Kreisbogens beträgt nach Dörpfeld  $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 + 9,77 + 0,38 + 2,10 = 26,01$ . Er wird durch die Quadratseite in  $3,809\,073465 + 22,201\,926535$  geteilt. Nun ist die Entfernung von den vordersten Punkten der  $\frac{3}{4}$  Säulen an den Ecken der beiden rechteckigen Vorsprünge rechts und links zur Szenenfront zusammengesetzt aus den  $2,41$  von der Szenenfront bis an die Innenseite der Wand, worin die Thür  $\Theta$  ist, und aus der Strecke, die der vorderste Punkt der  $\frac{3}{4}$  Säulen darüber hinausgeht. Diese Strecke ist auf *Illv. A' 3* nicht genau angegeben. Auf der Spezialzeichnung *Illv. B' 6* aber ist sie, nach dem Maßstab dort, um reichlich  $0,20$  größer als obige  $0,60 + 0,60 = 1,20$ , nämlich = reichlich  $1,40$  gezeichnet. Diese  $1,40$  zu den  $2,41$  ergeben  $3,81$ . Da sich nun  $3,81$  fast mit den  $3,809\,073465$  decken, welche bei einem Durchmesser von  $26,01$  die eingeschriebene Quadratseite von einem solchen abschneidet, so sehe ich die  $26,01$  als Durchmesser des Urkreises an. Der Radius ist somit  $13,005$ . Und da  $A$  von der die Tangente bildenden Szenenfront  $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 = 13,76$  entfernt ist, so liegt der Mittelpunkt des Urkreises  $0,755$  (reichlich 3 Spithamen, die =  $0,7210125$  sind) unter  $A$ .

Diese Zahlen sind freilich alle nicht genau; nicht etwa bloß deshalb, weil  $\pi$  transcendent und die Teilung des Durchmessers durch die eingeschriebene Quadratseite irrational ist, sondern besonders wegen der unvermeidlichen Ungenauigkeit beim praktischen Messen. Dabei legt man den Meßstock etwas schief nach der Seite oben, unten, oder läßt einen Zwischenraum zwischen der wiederholten Legung desselben oder zweier an einander, oder man spannt die Meßkette stärker oder schwächer an, die immer einen Bogen nach unten bildet. Bei kleineren Entfernungen bleibt der Fehler kleiner. Addiert man aber Messungen, z. B.  $0,60 + 0,60$  u. s. w., so vergrößert sich der Fehler zur Summe. Außerdem ist auch oft nicht zu ersehen, ob in den Angaben der Messungen ein Decimalbruch weggeworfen oder für die höhere ganze Zahl als volle 1 gerechnet ist. Auch sind die Formeln (s. o.) nur bis auf eine gewisse Zahl von Decimalstellen ausgerechnet.

Zu Dörpfelds Angaben dürfen wir jedoch im ganzen ein gutes Vertrauen haben (einzelnes mag immerhin nicht ganz stimmen; z. B. divergieren die Seitenmauern der Parodoi aufs Logeion, nach Dörpfeld Theologeion, in *Illv. A' 3* und 1 etwas verschieden); wie auch Lepsius 'Längenmaße der Alten' S. 71. 72 bei seiner Berechnung die von Adler und Dörpfeld „wie es scheint sehr genau“ gemessene Größe des olympischen Stadions zu Grunde gelegt hat.

Wir haben somit wohl diese obere Grenze der beiden rechteckigen Vorsprünge als die *finis proscenii* im Sinne Vitrus aufzufassen. Es ist das ähnlich, wie die *frons* der lateinischen *scena* (s. o.), rechts und links vor der Mitte vorreichend, von der Dreiecksseite bezeichnet wird. So erhalten die Worte *120 cuius quadrati latus . . . praecidit curvaturam circinationis*,

*ea regione designatur finitio proscaenii* und die Worte 117 *ex his trigonis cuius latus . . . ea regione qua praecidit curvaturam circinationis, ibi finiatur scaenae frons* einen übereinstimmenden Sinn. Auch ist dann sehr passend nicht *eius regione*, sondern *ea regione* gesagt. Nicht die ganze *frons* reicht überall bis an die ganze *regio* der ganzen Dreiecksseite, sondern die *regio*, welche in ihrer Länge keine gedachte Grenze hat, ist *ea regio*, die Richtung, innerhalb welcher, als ein Teil, die *finitio* des *latus* liegt.

Die Vorsprünge sind mit Brettern bedeckt vorzustellen, worauf man schreiten konnte. Die Löcher in den Mitten ihrer Unterschwellen waren wohl für die Befestigungszapfen zusammenschlagender Flügel von Thüren bestimmt.

Wie aber steht es nun ferner mit dem Begriff *longitudo scaenae*? Nach 118, 9. 10 *scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex fieri debet*, was auch fürs griechische Theater gilt, da über die *longitudo* der *scaena* in diesem nichts gesagt ist. Nun springt zwischen den oben besprochenen beiden rechteckigen Vorsprüngen die mit Säulen gezielte Wand noch um ein Gewisses zurück. Rechnet man ihre Dicke, wie vorher bei den  $\frac{3}{4}$  Säulen, bis zu den vordersten Punkten der Halbsäulen von der Scenenfront her, d. i.  $2,41 + 0,60 = 3,01$ , so bleiben vom senkrechten Durchmesser 26,01 noch 23. Nimmt man diese in den Zirkel und trägt sie auf der Hinterwand des Scenengebäudes ab — denn diese, nicht die Vorderwand bildet und zeigt die Länge, weil sie gerade ist, während die Vorderwand, die sonst ebenso lang sein würde, vor den Nebenbauten etwas von der Geraden divergierend zurücktritt —, so kommt man bis an die Außenseiten der Seitenmauern von *T* und *X*. Dies entspricht also dem Doppelten der *orchestrae diametros*, gemäß der Erklärung, die ich oben von diesem Begriff gab. Die *scaena* ist 46 m (= 191—192 Spithamen) lang.

Andere Berechnungen der *longitudo scaenae* treffen nicht zu. Verdoppelt man den Durchmesser der Orchestra, indem man als diesen den wagerechten Durchmesser durchs *centrum* des 1. Kreises ansieht, der dem senkrechten auf der Mitte der *frons scaenae*, vom Tangentenpunkt aus, gleich ist, und indem man von ihm je die Hälfte, einen Radius, rechts und links in der Richtung der *scaenae frons* an seine Größe ansetzt, so kommt man beiderseits weit über die Eckpfeiler 4 und 5 hinaus. Setzt man aber je 1 Radius an die Länge der Quadratseite rechts und links an, so kommt man nicht bis an die Eckpfeiler. Ein Radius verhält sich zur Hälfte einer eingeschriebenen Quadratseite wie 100:70,7107 (ein Durchmesser zu einer eingeschriebenen Quadratseite wie 200:141,4214); also ist, wenn Durchmesser = 26,01, dann Quadratseite = 18,39185307. Setzen wir nun an 18,39185307 links und rechts je 13,005, so giebt dies im ganzen 44,40185307. Dies also wäre dann die *longitudo scaenae*. Zwar hat Dörpfeld in dem *Πλῶξ Α'* 3 kein bestimmtes Maß dieser Länge angegeben; wohl deshalb, weil der Anbau *T* neben dem höhern Mittelbau fast zerstört ist. Doch ist dieser dem Anbau *X* auf der andern Seite wohl gleich zu setzen, wie die Reste auf *A'* 1 zeigen. Nimmt man nun die Hälfte 22,200926535

in den Zirkel, so kommt man vom Mittelpunkt der Szenenfront nur bis in die Nähe der Eckpfeiler 4 und 5, bzw. an der Hintermauer des Ganzen nur bis in die Nähe von den Binnenseiten der Seitenmauern.

Die Teile des senkrechten Durchmessers bis zum gegenüberliegenden Punkt des 1. Kreises (s. o.) von der Innenseite der Säulenwand an,  $26,01 \div 2,41 = 23,60$ , von dem äußersten Punkt der *λθλήν περιφέρεια* nach der Szenenfront hin,  $26,01 \div (2,41 + 0,60 + 0,60 =) 3,61 = 22,40$ , betragen 0,60 mehr oder 0,60 weniger als 23 und gehen folglich über die Außenseiten von *T* und *X* um 0,60 hinaus, oder bleiben um 0,60 in *T* und *X* davor zurück. Von der Geraden, die durch die vordersten Punkte der  $\frac{3}{4}$  Säulen geht und die *λθλήν περιφέρεια* schneidet, ist der betreffende Teil des Durchmessers  $26,01 \div 3,81$  (s. o.) nur 22,20, was noch weiter innerhalb der Anbauten bleibt.

Das letzte findet ebenso statt, wenn man von der Berechnung der Entfernungen der Quadratseite ausgeht. Diese beträgt bei einem Durchmesser von 26,01, nach dem Verhältnis von 1,707107:0,292893 ebenfalls 22,20, genau 22,20196535, so daß  $3,809073465 = 3,81$  für den Abstand der Quadratseite von der Tangente bleiben.

Auf diese Größe 22,20 treffen wir also 3 mal. So viel beträgt die Summe von Radius, Quadratseite, Radius (s. o.); so viel die Entfernung einer durch die vordersten Punkte der  $\frac{3}{4}$  Säulen gezogenen Geraden von dem der Szenenfront gegenüberliegenden Endpunkt des Durchmessers (s. o.); so viel auch das durch die eingeschriebene Quadratseite von ihm abgeschnittene große Stück. Von diesen 3 Fällen hat der erste weiter keine Bedeutung für den praktischen Bau, da er die *longitudo scaenae* nicht bestimmt (s. o.); die mathematische Theorie für sich ist hier nicht zu verfolgen. Die halbe Quadratseite ist, wie das Stück des Radius von ihr bis zum Centrum, = 70,7107, wenn Radius = 100 gesetzt wird.

Da die Linie durch die vordersten Punkte der  $\frac{3}{4}$  Säulen in einer Richtung, *regione*, liegen, welche die der Quadratseite ist — denn beider Richtungen sind gerade Linien und liegen 22,20 vom Endpunkte des Durchmessers —, so bildet jene Linie die *finitio proscaenii*. Und da in dem epidaurischen Bau nur diese rechteckigen Vorsprünge gerade bis dahin reichen, so sind sie *proscenium*, womit nicht ausgeschlossen ist, daß das dazwischen Liegende, Eingezogene auch *proscenium* ist, nur ein nicht bis an die *finitio* reichender, wenn auch sonst der größte Teil, *pulpitum proscaenii*.

Aber die Seitengrenzen des *proscenium*? Schließen wir aus dem Namen, aus *proscenium* auf *scaena*, so wird diese Frage auch für *scaena* in einer bestimmten Bedeutung des Worts *scaena* entscheidend. Senkrechte nun von den Endpunkten des wagerechten Durchmessers nach den  $\frac{3}{4}$  Säulen, bis nach der Szenenfront fortgesetzt, gehen eben nach den beiden äußeren, den nach den Eisodoi liegenden  $\frac{3}{4}$  Säulen, und diese beiden Säulen bilden die Grenze der Vorsprünge. Zwischen ihnen und der Szenenfront sind sie durch Grenzmauern zwischen einerseits den Vorsprüngen, den Räumen dahinter vor der Szenenfront und den Räumen dahinter innerhalb des Szenen-

gebäudes, anderseits den Eisodoi, den Räumen *II* und *O* hinter den schrägen Thüren *K* und *H* und den Nebenbauten *X* und *T* fortgesetzt. Was nun also zwischen diesen Senkrechten bis zur Scenenfront liegt, ist Proscenium, und der Teil des Scenengebäudes hinter dem Proscenium ist *katexochen scaena*. Sowohl *proscenium* als *katexochen scaena* haben die Länge des 1. Durchmessers. Dieser ist = 26,01; und so viel erhalten wir auch, wenn wir die Entfernungen zwischen den Mitten der  $\frac{3}{4}$  Säulen am Pulpitum und zwischen diesen Mitten und den Mitten der  $\frac{3}{4}$  Säulen an den Eisodoi und diesen Mitten und den Endpunkten dieser Säulen an den Eisodoi, d. i. wenn wir  $22,555 + \pi$  (eine Kleinigkeit); 0,97; 0,30; 0,97; 0,30 addieren =  $26,075 + \pi$ . Die Differenz beträgt etwa 1 Meter, was am Messen liegen könnte, doch reichlich viel ist. Bei dem *κάλλος* des epidaurischen Theaters darf man dies wohl als typisch ansehen und schliessen: Proscenium und *katexochen scaena* (als Gebäude) hatten die Länge des 1. Durchmessers, des Durchmessers vom Urkreise.

Schlägt man mit dem 1. Radius, der Hälfte des wagerechten 1. Durchmessers, von dessen Endpunkten aus Bögen rechts und links nach der Tangente, so berühren sie diese da, wo sie von den eben besprochenen Senkrechten, von den Endpunkten des 1. Durchmessers her, getroffen wird. Seitwärts von diesen Treffpunkten nach den Pylonen zu liegen noch die ganzen Nebenbauten *X* und *T*. Der *longitudo ad orchestrae diametron duplex* entspricht der Abstand dieser Treffpunkte von einander jedenfalls nicht, da er gleich der Diametros selbst ist, also nicht *duplex*, sondern die fragliche GröÙe 1 mal ist. Ich bemerke, daÙ, wie man auch diese *diametros* auffasse, sie doch immer aufs höchste gleich dem 1. Durchmesser gefasst wird. Durch einen Rückschluss aus dem am epidaurischen Theater hier Gefundenen wird man also dahin geführt, unter *scaena* 118, 10 nicht den Mittelbau zwischen den *παροδοι* und den Nebenbauten allein zu verstehen. Auch ist zu wiederholen, daÙ es zur Bestimmung der Länge eines solchen, *scaena* genannten, Mittelbaus ein viel einfacheres Mittel als die Schlagung von Bögen mit dem 1. Radius von 2 Centren in den Endpunkten des 1. Durchmessers aus gab, nämlich die Fällung jener Senkrechten von diesen Endpunkten auf die Scenenfront. Insofern also sind diese Bögen überflüssig. Ein verwirrendes Vielerlei in der Zeichnung, weshalb man sie hätte vermeiden sollen, hätten diese Senkrechten, die auÙerhalb des 1. Kreises liegen, nicht gegeben, so daÙ man deswegen nötig gehabt hätte, die Konstruktion vermittelst der Bögen mit dem 1. Radius zu wählen. Über den Zusammenhang aber der Stelle 118, 10 in dem von 117, 25 an Gesagten und wie sich daraus dort die Bedeutung des Gesamtgebäudes ergibt, siehe das oben Gesagte.

Ich gehe zur Besprechung von den Treffpunkten des 2. und 3. Kreises mit Proscenium und Scenenfront über. Sie dienen zur seitlichen Begrenzung des Pulpitums und der Gebäudedekoration in der Scenenfront.

Wenn wir den 2. und 3. Bogen (s. o.) mit der DurchmessergröÙe 26,01 schlagen, so treffen sie die beiden  $\frac{3}{4}$  Säulen, die an den Ecken der rechteckigen Vorsprünge nach innen stehen, 8 und 9.



Die Stellen, wo sie die verlängerte Quadratseite schneiden, sollen nach dem Verhältnis des Radius zur halben Quadratseite, 100:87,082 (s. o.), vom Mittelpunkt, der Quadratseite an je 11,3250141 m, von einander also 22,6500282 m entfernt sein, wenn der Radius = 13,005 m ist.

Nun beträgt nach der Spezialzeichnung auf *Illv. B' 6* die Entfernung zwischen den Mitteln der  $\frac{1}{4}$  Säulen, die in den Ecken der Säulenwand und der inneren Seitenmauern der Vorsprünge stehen, wie die gleiche Entfernung zwischen den vordersten Punkten der  $\frac{3}{4}$  Säulen 13 mal 1,735 = 22,555 m; nach der Generalzeichnung aber auf *Illv. A' 3* beträgt sie 13 mal 1,74 = im ganzen 22,60 m, nämlich mit Wegwerfung von 0,02 statt 22,62. Somit sind die 22,60 durch Vollmachung je eines der Werte von etwa 1,735 zu 1,74 entstanden, indem anderseits 1,735 durch Wegwerfung eines Mehr entstanden ist, so daß dann die Gesamtsumme = 22,555 wird. Das Mehr über die Hälfte bei 1,735 muß aber unter  $2\frac{1}{2}$  gewesen sein, weil dies die Hälfte von 5 ist und bei einem Wegwerfen, so daß 5 übrig bleibt, von 5 zu 5 gerechnet wird. Es kann also das hier Weggeworfene nicht über  $2\frac{1}{2}$  betragen haben. Anderseits muß aber das Mehr über 5 gewesen sein, wenn es zu 10 vollgemacht sein soll, wovon 5 die Hälfte ist. Beides trifft dahin zusammen, daß der wirkliche Wert zwischen 1,735 und 1,7375 ( $1,735\frac{1}{2}$ ) liegt, näher bei 22,555 als bei 22,62.

Ich habe bei dieser Berechnung im einzelnen die Angaben der *Ilvanes A' = 1,735* und *B' = 1,74*, im ganzen 22,60 zu Grunde gelegt. Diese gehen von der Mitte je einer Säule bis zu derjenigen der je nächsten Säule. So sind sie auf den *Ilvanes* bei allen 11 Entfernungen zwischen den 12 mittlern Halbsäulen berechnet, und so sind sie daher auch bei der 12. und 13. Entfernung zwischen der je äußersten Halbsäule und der Viertelsäule in der Ecke zu berechnen.

Nach *Illv. A' 3* sind die äußersten Seitenpunkte der  $\frac{3}{4}$  Säulen nach den Pylonen zu von den äußersten derselben nach dem Logeion zu je 2,57 m entfernt; nach *Illv. B' 6* aber sind die Mittelpunkte wie die mit ihnen in je einer Senkrechten liegenden vordersten Punkte aller vier  $\frac{3}{4}$  Säulen um je 1,97, je 2 in jedem Vorsprung, von einander entfernt. Der Unterschied beträgt 0,60, wovon je 0,30 auf die an der Pylonen- und die an der Pultumsseite liegende halbe Dicke einer  $\frac{3}{4}$  Säule fallen.

Somit bleiben 91 Spithamen = 21,8707125 m hinter der Entfernung zwischen den Mittelpunkten der Viertelsäulen, 22,555 m, um 0,6842875 zurück; hinter der zwischen den innersten Seitenpunkten der Viertelsäulen aber, denen nach der nächsten Halbsäule zu, um 0,60 = 2 halben Säulendicken weniger, folglich um 0,0842875. Siehe auch noch weiter unten.

Nach der oben aus dem Durchmesser = 26,01 berechneten Länge der Entfernung zwischen den Schneidepunkten des 2. und 3. Bogens mit der Quadratlinie ist die Differenz etwas größer. Diese Berechnung ergab 22,6500282. Indessen beträgt die Differenz zwischen dieser Größe und 22,555 doch nur 0,0950282, was auf jedem Ende die Hälfte = 0,0475141 giebt, also wenig genug, um den Grund in einer Verschiebung oder in einer

kleinen Ungenauigkeit beim Messen oder im Wegwerfen und Vollmachen von Brüchen dabei zu finden.

Mit dieser Berechnung nach den Zahlenangaben bei den Zeichnungen stimmen diese hinreichend überein. Nimmt man nämlich den senkrechten 1. Durchmesser in den Zirkel, bestimmt danach die Größe des wagerechten und schlägt damit den 2. und 3. Bogen von den Endpunkten des wagerechten aus (genauer zutreffend, von den Endpunkten einer ebenso lang gemachten Parallele zwischen dem dramatischen und kürzeren kyklischen wagerechten (s. u.), so daß auch das Szenengebäude in die Vermittlung zwischen den beiden Prinzipien (s. u.) hereingezogen ist), so trifft man auf die vordersten Punkte der beiden inneren  $\frac{3}{4}$  Säulen. Und wenn man Senkrechte von den Endpunkten dieser Parallele nach dem Szenengebäude zu fällt, in welcher Richtung auch die Endpunkte des dramatischen, 1. Durchmessers liegen, so treffen sie eben dahin.

Aus der Vermittlung aber zwischen dem Dramatischen und Kyklischen überhaupt muß man schließen, daß in Epidaurus sowohl kyklische als dramatische Aufführungen stattfanden.

Vitruvs Regeln, nur fürs Dramatische gegeben, liegen dieser Vermittlung zu Grunde und kommen mit einer kleinen entsprechenden Variation darin zur Anwendung.

Endlich treffen der 2. und 3. Bogen zuerst die Säulenwand etwas nach der Orchesterseite von den Viertelsäulen in den Ecken her, dann die Szenenfront etwas nach der Mitte von den Seiten des 19,49 im Lichten langen Saales; indem das durch den 2. und 3. Bogen zusammen von der Tangente nach dem Verhältnis von 73,2051 des zu 100 angenommenen Radius abgeschnittene Stück 19,04064651 beträgt, nämlich beiderseits von der Mitte aus 9,520323255.

Ein Bogen, mit dem 1. Radius vom Mittelpunkt der Parallele zwischen den beiden Durchmessern aus gezogen, trifft rechts wie links den vordersten Punkt der von der Mitte der Säulenwand her je 5. Halbsäule. Die Entfernung zwischen beiden Halbsäulen beträgt 15,615 m, fast = 65 Spithamen = 15,6219375; von da bis an den Seitenpunkt der Viertelsäule sind 34,40 m.

*Minima non curat praetor.* Dergleichen Kleinigkeiten kamen beim praktischen Bau nicht haarscharf in Frage. Dieser ward danach eingerichtet, wie viele Spithamen die einzelnen Teile des Bretterbodens für den orchestischen Gebrauch haben mußten. Diese Symmetrien findet man durch metrisch orchestische Untersuchung der Dramen. Ich habe eine solche in 20jähriger Arbeit, genau zählend und messend, am Hippolyt durchgeführt, dessen melische Partien ein ununterbrochenes einheitliches Kunstwerk in orchestischer Weise bilden. Damit glaube ich auch den Schlüssel zum Theaterbau und dessen jedesmaliger praktischer Einrichtung für die Ausführung durch hölzernen Bau bei Logeion und Parodoi sowie Thymele ins einzelne genau gefunden zu haben. Auch der Grund, warum das Proscenium in Epidaurus gerade so weit in der Länge des Pulpitums eingezogen ist, ist

dann zu besprechen. Vitruvs Bestimmungen über das griechische Theater sind so, wie sie von ihm gegeben werden, äußerliche abstrakte Angaben, deren Zweck man nicht einsieht; abgesehen von dem ganz allgemein über die größere *amplitudo* der Orchestra Gesagten und dem sich daraus etwa unmittelbar Ergebenden. Darüber später.

Zunächst gehe ich hier in der mit Beziehung auf Vitruv geführten Untersuchung der epidaurischen Theaterreste weiter. Über ihre Beziehung zu Vitruv und dem spätern griechischen Theater vgl. Tölken 'Antigone des Sophokles' 64 Anm. und Wieseler 'Theatergebäude' 76. Ich vergleiche sie nur mit Vitruv und der Orchesis im Hippolyt.

Der Zuschauerraum hat 13 Treppen und 12 Keile in der untern, 23 und 22 in der obern Abteilung.

In der Orchestra findet sich ein vollständig ausgeführter Kreis, in einer *λειώνη περιπέτεια*. Handelte es sich bisher bei der Orchestra *katexochen*, dem gesamten Raum der Orchestra, um die dramatische Orchestra, so scheint es sehr nahe zu liegen, bei diesem vollständigen Kreis, der einen Teil von ihr einnimmt, an die kyklische Orchestra zu denken.

Für beide hatte der Baumeister des epidaurischen Theaters einen gemeinsamen Zuschauerraum herzustellen.

Die kyklische Orchestra ward zur dramatischen erweitert, indem man den Kreis gegen die Scene zu öffnete und erweiterte. Dies geschah in der Konstruktion *tribus centris* vermittelt des mit dem 1. Durchmesser geschnittenen 2. und 3. Kreisbogens.

Um den kyklischen Kreis war ein kreisförmiger Zuschauerraum gegeben. Mit der dramatischen Orchestra öffnete und erweiterte sich auch der Zuschauerraum gegen die Scene hin.

So gehen Orchestra und Zuschauerraum von 2 Prinzipien aus, die sich historisch folgen.

Das Drama folgte dem kyklischen Chor, der dramatische Chor ging der Schauspieleraktion vorher und übte auf sie einen ursprünglichen Einfluß, dem dann wechselweilig der rückwirkende von dieser folgte. Dies zeigt sich in der Gestaltung von Orchestra und Zuschauerraum.

Vitruv sagt 118, 27—119, 3: *sunt enim res quas et in pusillo et in magno theatro necesse est eadem magnitudine fieri propter usum, uti gradus diazomata pluteos itinera ascensus pulpita tribunalia et si qua alia intercurrent, ex quibus necessitas cogit discedere ab symmetria, ne impediatur usus.*

Man kann nicht den Kanon aufstellen, Vitruv gebe zuerst Allgemeines, dann von 119, 29 an speziell nur aufs griechische Theater Bezügliches. Wo bliebe dann das besondere Lateinische? Sondern man muß sagen, erst mache er Angaben übers lateinische Theater, teils über solches, was es mit dem griechischen gemein habe, über Allgemeines, teils über solches, was es Besonderes hat. Was nun aber das besondere Lateinische und Griechische sei, das ward hier und da schon beim lateinischen Theater erwähnt, z. B. 117, 8 ff. (*ita latius factum fuerit pulpitum* u. s. w.), besonders und eingehender jedoch von 119, 29 an beim griechischen.

Das eben Zitierte 118, 27—119, 3 kann man nicht alles allgemein fassen, denn das griechische und lateinische Pulpitum sind nach 117, 8 ff., nachher nach 120, 15 verschieden.

Auch für das lateinische Pulpitum allein hat es keine absolute Gültigkeit; denn es heisst 117, 11: *eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque* (minus ist nicht verboten) und 117, 22—25: *gradus spectaculorum ubi subsellia componantur ne minus alti sint palmo, ne plus pede et digitis sex, latitudines eorum ne plus pedes duo semis, ne minus pedes duo constituentur*.

Wie weit also die vorher zitierte Regel in *praxi* zur Geltung kam, darüber muß der *usus* entscheiden, der in jedem Einfall zu untersuchen und in Betracht zu ziehen ist.

Für die Orchestra möchte die Regel überhaupt nicht gelten, da diese unter den Dingen, die von derselben Gröfse sein müssen, gar nicht genannt ist. Thatsächlich findet sie sich auch von sehr verschiedener Gröfse in griechischen Theatern; vgl. A. Müller 'Griech. B.-A.' 37, Anm. 2.

Den Grund sehe ich darin, dafs sie, insofern sie zu scenischen Auführungen diente, nicht selbst ohne Überbau unmittelbar gebraucht wurde, sondern nur grofs genug sein mußte, dafs in ihr ein hölzernes Tanzgerüst von zweckmäfsiger Gröfse aufgeschlagen werden konnte. Sie konnte daher gern gröfser, durfte nur nicht kleiner sein, als dieser *usus* erforderte. Vgl. A. Müller, ebenda Anm. 4.

Auch Variationen der Form sind dabei verstattet; wie z. B. die Orchestra zwischen den Seiten der untersten Stufe in Epidaurus von einer runden Linie umgeben ist, während sie, wie die unterste Stufe, in Athen in Tangentenform nach der Scene zu, innerhalb des Zuschauerraums eben, sich gestaltete. In Athen verbreitert sich diese unterste Stufe nach der Scene zu wesentlich, und es ist denkbar, dafs ein hölzerner Bau eines Tanzgerüsts, das sich für gewöhnlich innerhalb der Grenzen der Tangenten an der Orchestra hielt, auch einmal über diese breitere Stelle etwas hinübergebaut wurde. Doch ist das nicht wahrscheinlich, weil es ein Übergriff des Auführungsplatzes in den Zuschauerraum gewesen wäre.

Nach den Dimensionen, die nach meiner orchestischen Untersuchung die tragische Thymele hatte, war das auch nicht nötig. Sie mafs in der Breite hier, in ihrem oberen, dem Pulpitum zu liegenden, Teil, 91 Spithamen, nebst je einem Rand von  $\frac{1}{2}$ , d. i. 92 Spithamen. Eine olympische Spithame misst nach Lepsius 'Längenmafsse der Alten' 0,2403375 m; also 92 Spithamen = 22,11105 m. Nach A. Müller aber a. O. betrug der Durchmesser der Orchestra (gemeint ist der wagerechte) in Athen 22,50, in Epidaurus 24,50 m.

Die Einteilung des Zuschauerraums geht von dem Abstand des kyklischen und dramatischen Centrums, A und 3, aus und geschieht in einer die Rücksicht auf die kyklische und dramatische Orchestra vermittelnden Weise.

Ich betrachte diese Einteilung nur mit Beachtung der niedrigeren Abtheilung der Sitze, unterhalb des Diazomas. Diejenige der höheren schließt sich daran an, indem dort je ein niedrigerer Keil nicht blofs fortgesetzt,

sondern auch in 2 geteilt wird, so daß insoweit Vitruvs Vorschrift auch bei der Zahl der Keile befolgt wird: 120, 22. 23 *a praecinctione inter eas iterum mediae dirigantur*. Die beiden, die der *scaena* am nächsten liegen, sind, je 1 beiderseits, weggelassen. Vgl. Leake 'Asia Minor' p. 326: *As the spectators in the upper seats of the two extremities must have had a very imperfect view of the scene, so soll jene obliquity of the two ends of the cavea perhaps been adopted to provide accommodation for the classes, who cared less for the drama than for the dancing and dumb-show of the orchestra*. Besser sagt man wohl umgekehrt. Die Griechen bildeten nicht durch Erweiterung des untern Halbkreises, sondern durch Verringerung des obern Halbkreises den Zuschauerraum mit einem stumpfwinkligen, über den wagerechten Durchmesser hinausgreifenden Analemma, indem sie, soweit es die Scene erlaubte, noch den Zuschauerraum bestehen ließen. Von diesen äußersten Keilen sah man alles, was in der Orchestra vor ging, gut, Kyklisches wie Dramatisches, das Scenische schlecht (wie von unsern der Bühne nahen Plätzen). Und da das besonders in der oberen ζώνη der Fall war, so verringerte man diese sogar noch um die Hälfte des in der niedrigen ganz gelassenen Keils.

Von der Scenenfront ab liegt 3, das Centrum der dramatischen *imacircinatio*, 13,00603125 und *A*, das der περιφέρεια λιθίνη, 13,753834375; was einen Unterschied von 0,747803125 macht.

Die Breite der κλίμακες ist a. O. S. 16 u. auf je 0,74 angegeben.

Legt man einen wagerechten Durchmesser durch 4, so trifft er auf die obere Seite, legt man einen durch *A*, so trifft er auf die untere Seite der mittleren Treppen in dem Kreis der θρόνοι. Mittlere Treppen nenne ich die, welche einerseits unten zwischen sich und der in Verlängerung des senkrechten Durchmessers liegenden Treppe je 5 Keile mit je 4 Treppen haben, anderseits oben je 5 mit je 4 analog haben würden, wovon je 1 vorhanden, ausgeführt ist, während das übrige durch Eisodoi, Parodoi, Parascenium, Scene ersetzt ist.

Eine Parallele zwischen beiden Durchmessern halbiert die Anfänge der mittleren Treppen in dem gradus der θρόνοι.

In Athen waren die Treppen 0,70 breit; Leop. Julius in Lützows Zeitschrift f. bildende Kunst XIII S. 197. Kabbadias sagt a. O. in den Πρακτ.: Έχουσι δὲ αἱ κλίμακες μήκος 0,74, ὥστε ἀνὰ εἰς μόνον θεατῆς ἰδύνατο νὰ ἀνέρχηται καὶ κατέρχεται δι' αὐτῶν. Es konnten aber 2 Personen darin sehr wohl neben einander passieren, namentlich wenn einer sich drehte, so daß die Breite seines Leibes in der Länge der Treppe sich befand, und selbst neben einander gehen konnten 2, weil die Beine sich sehr wohl neben den θρόνοι und ἔδραι bewegen konnten, während der Rumpf darüber teilweise in die Keile hineinreichte.

Den Linien nun, welche die untern 9 Treppen je ganz halbieren, ist allen die Richtung auf *A*, das kyklische Centrum, gegeben.

Von den 10 unteren Keilen aber haben 8, nämlich je 4 zu jeder Seite der von dem senkrechten Durchmesser halbierten Treppe, gleiche Breiten.

Der je 5. untere Keil, der an der mittleren Treppe, und an der anderen Seite von dieser der je obere vorhandene Keil sind etwas schmaler. Das zeigen Messungen in den höheren *gradus* der einen Abteilung bestimmt und deutlich.

Diese beiden Keilpaare waren also kleiner und faßten weniger Publikum. Man sah von ihnen aus weniger und schlechter nach den oberen Teilen der Orchestra und nach der Scene.

In der die Zahl der Keile verdoppelnden höheren Abteilung des Zuschauerraums war dieser Mißstand noch größer; man ließ dort von den 24 Keilen je 1 beiderseits, den der Scene am nächsten gelegenen, fort.

Wie die Breite der mittleren Treppen durch die Entfernung der beiden Centren, des kyklischen und dramatischen, 3 und A, von einander bestimmt ward, so wieder die Breite jeder andern Treppe nach derjenigen der mittlern Treppen.

Dem Keil zwischen den mittleren Treppen und den Treppen an den Analemmata ward der an den mittleren Treppen anderseits liegende untere Keil an Breite gleich gemacht. Dann ward der untere Zuschauerraum von da an, nachdem wieder je eine Treppe von 0,74 zwischen ihn und das schmalere, obere Paar von Keilen gelegt war, in je 8 Keile von gleichen Breiten geteilt.

Die Linien, von welchen die Treppen an den Analemmata und den mittleren Treppen je von der andern Seite halbiert werden, schneiden sich in B und Γ.

Von B und Γ aus ward, nach *Πρακτ.* von 1883, S. 47, als den Centren aus, je ein Bogen geschlagen, und zwar vom untern Anfang τῶν δύο κατὰ τὰ ἄκρα περιέδων an. Der Radius dieser Bögen ist hiernach die Entfernung von B wie von Γ nach dem je gegenüberliegenden Anfang, größer als der des unteren Teils von der thatsächlich vorhandenen, praktisch ausgeführten *ima circinatio*, der mit dem Radius von A aus geschlagen ist (derjenigen um den Wasserlauf), kleiner jedoch als der Radius des 2. und 3. Kreisbogens, d. i. der Durchmesser der *ima circinatio*, des 1. Kreises der Konstruktion.

Die niedere Zone ist hiernach in Abteilungen von verschiedener Größe geteilt, nämlich in 12, je aus  $\frac{1}{2}$  Treppe, 1 Keil,  $\frac{1}{2}$  Treppe bestehend, worin die Treppen alle von gleicher Breite sind, die Keile von verschiedener. Geht man von dem senkrechten Durchmesser aus, der die dem Scenengebäude gegenüberliegende Treppe in 2 Hälften teilt, so liegen rechts und links davon je 4 gleiche größere Abteilungen, und dann kommen je 2 gleiche kleinere rechts und links über und unter dem wagerechten Durchmesser, der die mittleren Treppen halbiert. An den Enden des Ganzen liegt dann noch je  $\frac{1}{2}$  Treppe = 0,37 und je 1 Analemma, 0,63 dick, bez. πλάξ, 0,82 dick (*Πρακτ.* von 1881, Athen 1882, in den *Ἀνασκ.* S. 18, Z. 9—3 v. u.).

$\frac{1}{2}$  Treppe, je 1 schmalerer Keil,  $\frac{1}{2}$  Treppe sind so breit wie je 1 breiterer Keil. Zählt man zu diesem  $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$  Treppe, so ist je 1 der 8 breiteren Abteilungen um 1 Treppe = 0,74 breiter als je 1 der 4 schmälern.

Vgl. Oehmichens Bemerkung, 'Griech. Theaterbau' S. 59, über die „Dicke der Keile an der unteren Begrenzung des Zuschauerraums“.

Für das die Eisodoi passierende Publikum wurde auf diese Weise etwas mehr Raum in der Breite an der Seite der Analemmata gewonnen. Die keilförmige Verengung der Eisodoi von der Orchestra nach den Pylonen zu war durch die umgekehrte Gestalt der Keile an den Analemmen gegeben.

In eine Gerade längs der Außenseite eines Analemma von da an, wo es an den Eckpfeiler des Pylonen stößt, scheint je ein Ende der Parallele zwischen den wagerechten Durchmessern durch 3 und A zu treffen, die Parallele so lang genommen, wie der Durchmesser durch 3, d. i. der Durchmesser der *ima circinatio*.

Diese Parallele berührt die untersten, vordersten Punkte an den *ὄναλ* des Wasserlaufs vor den Querbändern  $\Psi$  und  $\Omega$ . Diese Querbänder mit den *ὄναλ* begrenzen also den bis dahin gehenden Wasserlauf, der die untere Hälfte der besprochenen Kombination aus dem Kyklischen und Dramatischen umgiebt. Dies bildet eine Analogie zur Berührung der vordersten Punkte der  $\frac{3}{4}$  Säulen durch die parallele Quadratseite.

Das epidaurische Theater hat also eine kunstreich kombinierte Form des obern Teils vom Zuschauerraum und der dazwischen liegenden Orchestra, die einen, wie mir scheint, sehr wohlgefälligen, harmonischen Eindruck macht. Mir scheint von ihr noch mehr zu gelten, als was über Vitruvs Konstruktion mit den 3 Kreisen bezüglich der Orchestra A. Müller in N. J. 1872, 694 sagt: „Es ist nicht zu leugnen, daß die so (mit dem Durchmesser des 1. Kreises als Radius des 2. und 3. Kreisbogens) gewonnene Form der Orchestra eine sehr angenehme ist und sich auch bei einzelnen alten Theatern findet: s. Wieseler, Denkm. II 1. 3. 4; A 1; auch I 8; A 9; und II 6“. Wenn Wecklein, Wochenschrift f. klass. Phil. 1888, 1125, die Vitruvische Konstruktion beim epidaurischen Theater auch hierin finden wollte, so wäre das nach dem Ausgeführten zu modifizieren.

Vitruvs Regel 120, 20—22: *gradationes scalarum inter cuneos et sedes contra quadratorum angulos dirigantur ad primam praecinctionem* trifft in Epidaurus nicht zu. Das Theater dort hatte eine Schönheit, ein *κάλλος*, höheren, kunstvolleren Grades. Vitruvs Regel paßt wohl nur für kleinere Theater, wo durch die geringere Zahl der Abteilungen diese nicht so groß wurden, daß das Hineingehen in die Keile und das Herausgehen aus den Keilen erschwert wurde. Der Baumeister in Epidaurus bedurfte einer größeren Anzahl von Keilen und Treppen für sein, wie sich daraus schließt, großes Publikum.

Für die seitliche Begrenzung des Unterbaus des Pulpitums vermittelt der inneren, an die Orchestra vorragenden Mauern der Vorsprünge, des Prosceniums hier, ist die Vitruvische Konstruktion *tribus centris* zu Grunde gelegt, während das Proscenium mit den Vorsprüngen noch über die Orchestra hinausragt. Insofern trifft nicht zu, was A. Müller, N. J. 1872, Bd. 105, S. 692. 697 sagt: „Die Entfernung zwischen den inneren Vorsprüngecken konnte als Länge des Pulpitums bequemer durch Abtragung des größeren

Durchmesserteiles über der Quadratseite  $xz$ , auf der Quadratseite beiderseits über sie ragend, begrenzt werden, wodurch *eo ipso* die sekundär wichtige Pulpitumsgrenze bestimmt ward; daher ward die *constructio tribus centris*, durch 3 Kreisbögen gewählt; denn der 2. und 3. Bogen begrenzen von  $a$  und  $h$  an die Orchestra“. Sie ward vielmehr gewählt, weil sie eine andere, beabsichtigte Länge des Pulpitums giebt als die Anfügung des größern Durchmesserteils = Radius rechts und links an die Quadratseite. Sie hat mit der Einziehung des Pulpitums in Epidauros nichts zu thun; sie würde auch dann grundlegend zutreffen, wenn dies sich bis zur Quadratseite erstreckte.

Ich glaube, wir haben in dem Ausgeführten eine Bestätigung der frühern guten Meinung von Vitruv gefunden, die den Lesarten *tribus centris* und *λογείων* (nicht *θεολογείων*) insbesondere zu gute kommt.

Auch Vitruvs Angabe über die Höhe des *pulpitum* 120, 19. 20 trifft in Epidauros zu: *eius logei (loci GH) altitudo non minus debet esse pedum X. non plus duodecim*. Wäre auch *loci* die richtige Lesart, so wäre doch damit das *logeum* gemeint. Die Höhe der Säulenwand in Epidauros beträgt 12 Fufs. *Πρακτ.* 1883, 47: *Τὸ ὕψος τοῦ δι' ἡμικιόνων κεκοσμημένου τοῦ πάλαι τοίχου τοῦ ὑποσκηνίου* (Πλν. Β' 3 καὶ 7) *ἦτο ἀκριβῶς 12 ποδῶν* u. s. w.; indem Dörpfelds genaue Messung dafür angeführt wird. Nach A. Müller 'Gr. B.-Alt.' S. 24, 1 sind es 3,50 m, mit Berufung auf eine Mitteilung Dörpfelds (3,55 m nach Kawerau; vgl. A. Müller 'Die neueren Arbeiten u. s. w.', 1891, bei Dietrich, S. 18).

Um die festen Baulichkeiten vor der Szenenfront, wie sie besprochen sind, und in der Orchestra ward für die Aufführungen ein hölzerner Vorbau und Überbau jedesmal errichtet; wofür die im voraus bereit gestellten und zuletzt rasch zusammensetzenden Holzstücke, Balken, Bohlen, Böcke in den Nebenbauten der Scene  $T$  und  $X$  werden aufbewahrt gewesen sein. In noch älterer Zeit errichtete man alles jedesmal ganz aus Holz. Dafür läßt sich, außer der bekannten Stelle in den *Proll. Com.* bei Dübner und anderswo auch Horat. A. P. 278—280 geltend machen: *post hunc personae pallaeque repertor honestae Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis et docuit magnumque loqui nitique cothurno*. Sollte Äschylus seine prachtvoll gekleideten actores mit ihren Schleißen über Konistra haben schreiten lassen?

Warum ist denn aber später der bleibende, steinerne Logeionsbau so schmal und hoch aufgeführt worden?

Überhaupt machte sich das Bedürfnis eines bleibenden Baus aus doppelten Gründen geltend. Einmal dadurch, daß man vor der Zeit der Aufführungen ihn zu Rede- und Schaustellungen brauchte, die darauf sich bezogen, und in der übrigen, schauspiel-, überhaupt spielfreien Zeit ihn anderweitig mehr und mehr zu benutzen Gelegenheit fand. Sodann dadurch, daß man darin den festen, bleibenden Anhalt für die jedesmal herzustellenden Holzbauten des Aufführungsplatzes hatte.

Da nun der Kreis der kyklischen Orchestra für die kyklischen Tänze ganz freibleiben mußte, so mußte die Vordergrenze des dauernden Logeions,



in Epidaurus die Säulenwand, so weit zurücktreten, daß er, in Epidaurus die περιφέρεια λιθίνη, frei vor ihr lag.

Im lateinischen Theater war dies Hindernis nicht mehr vorhanden, und so liefs man in ihm das Pulpitum bis an den wagerechten Durchmesser, die Scenenfront bis an die Dreiecksseite vortreten. Leake 'Asia Minor' S. 325: *The Roman theatres, being chiefly intended for dramatic representations, it was desirable to bring the scene as near as possible to the centre of the cavea.* Man that dies, um den Aufführungsplatz näher heran zu bekommen. Das war in den großen Theatern der Alten besonders wünschenswert. Hilfsmittel für das Auge, wie unsere Operngläser, hatte man auch nicht, die ohnehin nur für Wohlhabendere da sind. Für das Ohr hatte man schon in griechischen Theatern und dann auch in italischen Gegenden und in mehr Städten der Griechen die *eches*. Auch war zu beobachten (doch nach dem Zusammenhang zunächst in Rom, dann auch sonst), daß die Kitharöden gegen die *scaenae valvas* sangen. Geschah das der besseren Resonanz des Holzes\*) wegen, so war das doch auch durch die grössere

\*) Auch wegen der Resonanz liefsen die Griechen nicht zu, den Boden des Prosceniums, wovon das Pulpitum ein Teil war und wozu in Epidaurus auch die doch zu Schauspielerei ebenfalls benutzten Stellen der rechteckigen Vorsprünge und dahinter gehörten, oder den Boden der Orchestra mit Sand oder Spreu zu bewerfen. Unter diesen versteht Wieseler 'Griechenland' IV 203b Anm. 15, über Plutarch Moralia 1096 B, den Boden der Orchestra, soweit er nicht mit dem Tanzgerüst der Thymele besetzt war und als Zugang für die Zuschauer diente. Aber wo kommt diese Bedeutung von ὀρχήστρα = Raum des Orchestrabodens um das Tanzgerüst darin sonst vor? In dem ganzen Zusammenhange handelt es sich um den Ton, nicht aber, wie Wieseler für seine Meinung geltend macht, darum, daß etwas besser aussehe, daß in diesem Fall der schöne untere Boden der allen vor Augen liegenden Orchestra nicht von dem an der Fußbekleidung der ihn Betretenden befindlichen Kote leide. Im gleich Folgenden ist auch von dem andern Teil des Aufführungsplatzes, dem προσκήνιον, die Rede, wovon es heisst: καὶ χαλκοῦν ἄλλεξανδρον ἐν Πίλλῃ βουλόμενον ποιῆσαι τὸ προσκήνιον, οὐκ ἔλασεν ὁ τεχνίτης, ὡς διαφθερόντα τῶν ὀπιοκριτῶν τὴν φωνήν. Der Gegensatz von χαλκοῦν ist hier doch nicht steinern, sondern hölzern (vgl., an welchen Gegensatz zu lignis theatris Vitruv 116. 7 ff. gedacht hat; doch an steinerne); es ist an den Holzboden über Mauern aus Stein gedacht, der besser als ein eherner Fußboden resoniert (man denke an die Verwendung von Eisen und Holz in unsern Flügeln). Auch an einen Unterbau von ehernen Mauern ist nicht gedacht; ist doch das Ganze, was vom Proscenium gesagt wird, eine Parallele zu dem von den ὀρχήστραι Gesagten, bei denen auch Wieseler natürlich nicht an stehende Wände, sondern an Boden, eben an etwas Bestreubares, denkt. Der Aufführungsboden soll einerseits nicht mit Spreu und Sand bestreut, und andererseits nicht aus Erz gemacht werden. Wieseler bringt dann zur Erklärung des τυφλοῦται den Grund bei: „Die von Plutarch erwähnte Blendung der Zuschauer soll gewifs nicht als von dem Aufwirbeln der Spreu oder des Sandes durch die Füße der tanzenden Choreuten, sondern als vom Winde herrührend gedacht werden.“ Wurde denn der schöne Boden durch die doch auch von Kot beschmutzte Spreu (oder Sand) nicht entstellt? Das ist aber mifsgeiges Disputieren. Denn τυφλοῦται bedeutet hier nicht „wird geblendet“. Das beweist die ganz analoge Stelle Plutarch Quaest. conviv. VIII 3, 1, Moralia 721 B (Dübner 879): Ἡ δὲ φωνὴ προσφερομένη καὶ προστυγχάνουσα σώμασι πολλοῖς καὶ ἄθροοις ἢ τυφλοῦται παντάπασιν ἢ διασπᾶσθαι λαμβάνει καὶ μεγάλως καὶ πολλὰς

Nähe der *valvae* mit bedingt: 116, 7 ff., denn in die Ferne zerstreut und verringert sich die Welle der *vox*, 109, 20 ff. Vgl. Plutarch Quæst. conv. VIII 3, 1.

So viel Platz zwar, doch auch nur so viel bedurften die Griechen in der Richtung von der Scenenfront her, daß er für Schauspieler und dramatischen Chor zusammen ausreichte.

Man rückte daher mit der Scenenfront bis an die Tangente heran, so nahe, daß man vor dem dauernden Pulpitum, Pulpitumsteil, noch eben den kyklischen Kreis frei anlegen konnte. Wenigstens in Epidaurus fand keine Raumverschwendung hierin statt. Damit traf aber die dramatische Rücksicht zusammen, daß so viel Platz bliebe, als für das voll ausgebaute Pulpitum und die dramatische Thymele erforderlich war. Um die Orchestra, den untern Teil derselben (ich brauche unten und oben allgemein von derselben Richtung, dabei von der dramatischen Thymele und dem Pulpitum ausgehend, die nach der Scene zu stiegen), lief dann noch der Wasserlauf

So lange man in Athen die *σκηνην τραγῳδοῖς οἰκοδομήμασι* jährlich *ἐαρινοῖς καιροῖς*, also aus Holz errichtete, wohl großenteils aus vorher zu

*ἀντικρούσεις καὶ διατριβές*, wo von den Atomen der Luft die Rede ist, die im Leeren zerstreut sind und es erfüllen. Ebenso ist in unserer Stelle *Non posse suaviter vivi sec. Epicurum* XIII, p. 1096 B der *Moralia*, καὶ εἰ δήποτε τῶν θεάτρων ἂν ἄχρῳ τῆς δαρήστρας κατασκευάσης (so Dübner; Wieseler *κατασκευάσῃ τις, αὐτὴν κατασκευασθείσης*) ἢ χοῦν, ὃ λαὸς τυφλοῦται zu verstehen ἢ τοῦ λαοῦ φωνή. Von dem Gegensatz, dem zu lauten Schallen, handelt dann das Folgende, was über Alexanders eisernes Proscenium gesagt ist. Einen noch näheren, nur nicht so scharfen und unmittelbar klaren und wohl darum von Plutarch nicht angeführten Gegensatz bildet, was Aristoteles Problem. XI 25 gesagt ist: Διὰ τί, ὅταν ἄχρῳ-θῶσιν αἱ δαρήστραι, ἦττον οἱ χοροὶ γηγῶνασιν; "Ἡ διὰ τὴν τραγῳδίαν προσπίπτουσα ἢ φωνή, οὐ πρὸς λείον τὸ ἔδαφος, ἦττον γίνεται μᾶλλον ἰσχυρὰ; οὐ γὰρ σπινθήρ. Offenbar ist das ein Gegengrund gegen das Bestreuen der δαρήστραι mit ἄχρῳ, denn die φωνή der Chöre soll eben mehr μᾶλλον, ὥστε μείζων werden. Daß sie aber zu laut würde, war in den großen unbedeckten Theatern der Alten nicht zu besorgen. Das dröhnende Schreien störte die Alten nicht; Sittl 'Gebärden d. Gr. und R.' S. 201, Anm. 1. Vielmehr das Gegenteil ward befürchtet, daß sie rau und zu schwach würde. Nur bei einem unkünstlerischen Massentanz, wie ihn Pratinas in seinem Gedicht τίς ὁ θόρυβος ὅδε tadelt (vgl. Fr. Blafs in N. J. 187, 1888. S. 663/4), war ein übermäßiger Lärm zu besorgen. Diese beiden Gründe nun, daß der Lärm des Volks vermindert, der Schall der Chöre aber verstärkt wurde, wog man gegen einander ab und fand, daß der letztere überwüge. Zu dem hölzernen Boden aber wählte man sicher trockenes, astloses Holz, das man fest fugte, wenn man es auch nicht nötig fand, es mit Rippen zu unterleimen.

An einen Grund, wie er bei der Bestreuung von Shakespeares Bühne mit Binsen zur Geltung kam, daß die Bühne Wohnräumen analog behandelt werden sollte, Shakespeare von Elze, Halle 1876, S. 267, der zum Versuche, die Orchestra mit ἄχρῳ zu bestreuen, geführt hätte, von dem man dann aus akustischen Gründen wieder abgekommen wäre, ist natürlich nicht zu denken.

Eine Bestreuung des Erdbodens selbst mit ἄχρῳ hätte akustisch wenig Unterschied gemacht.

Diese Stelle Plutarchs aus der Schrift *Non posse suaviter* u. s. w. ist nach allem denn nun zu den Beweisstellen für die Errichtung eines hölzernen Tanzgerüstes in der Orchestra zu rechnen.

bereiteten Stücken zusammensetzte, machte man zuerst die *frons scaenae* mit dem Scenengebäude dahinter fertig und baute das Proscenium über einen Teil der alten circa 24 m im Durchmesser habenden kreisrunden Orchestra. Dafs dies möglich war, zeigen erhaltene Reste dieser Orchestra unter dem Bühnengebäude des Lykurg, siehe bei A. Müller 'Griech. B.-A.' S. 416. Eine solche alte Orchestra gab es in Epidaurus nicht; wenigstens fehlen davon alle Spuren. Umgekehrt bleibt dahingestellt, ob es, ehe die römische Pflasterung gelegt ward, in Athen eine kleinere kyklische Orchestra, wie in Epidaurus, gab; denn unter dieser Pflasterung hat man bei verschiedenen Versuchen hier und da nichts gefunden. Als man die grofse kreisrunde Orchestra nicht mehr brauchte, erbaute man dann zuerst nur die Fundamente des Scenengebäudes und das Proscenium und Pulpitum so weit, dafs man noch daneben die Ausgänge der Eisodoi frei liefs; dann aber dauernd so weit das ganze steinerne Gebäude. Das letzte ist wohl in Epidaurus auch so geschehen. Von den Seiten her baute man Parodoi und Thore für die Zeit der Vorfiehn und der kyklischen Aufführungen und für sonstige Benutzungen des Pulpitums. Der *περιφέρεια λιθίνη* würde es entsprechen, wenn auch in Epidaurus der dauernde steinerne Bau des Scenengebäudes zunächst nur ein Fundamentalbau war, den man hölzern überbaute. Einen dauernden Bau der Scene ohne Proscenium errichtete man gewifs nicht, da sich dann die Eingangsthüren in der Scenenfront, in die Luft aus einer gewissen Höhe herausführend, sehr sonderbar ausgenommen hätten. Einen festen teilweisen Pulpitumbau konnte man auch sehr wohl zu manchen Einrichtungen dauernder Art im Hyposcenium, soweit es unter diesem lag, gebrauchen.

Was sodann die Höhe anlangt, so ist im allgemeinen geltend zu machen, was schon Dan. Barbaraus a. O. p. 194 sagt: *Logeum altius esse debet in theatris Graecorum, quoniam Graecorum pulpitum remotius erat a spectatoribus, quam Latinorum, erat enim orchestra Graecorum amplior, et distantia res depressiores videri facit, quod optici observant. nam si prope domos eas, tecta non vides, si recedas paululum, mox incipis videre.* Auf das Verhältnis zu den Zuschauern bezieht analog auch Leake dieses Verhältnis 'Asia Minor' a. O. 325: *In Roman theatres the height of the pulpitum above the orchestra was only five feet, that the spectators in that part of the theatre might command a good view of the stage — as in our pit; in the Greek theatres, there being no spectators in the orchestra, it was ten or twelve feet high.*

Die Sache ist aber auch von der Seite der Darstellenden aus zu betrachten.

Da die dramatischen Chöre aus einem ideellen, bedeutsamen Raum, folglich nicht von dem Platz aufserhalb des Scenengebäudes, von der Strafsse u. dgl., sondern von diesem Raum her kommen mußten, und da sie nicht über die zum Logeion hinaufführenden Parodoi kommen konnten, wenn sie nicht aufs Logeion ziehen sollten — Ausnahmen bestätigen die Regel —, so mußten sie von vorn her aus dem Raum vor dem Scenengebäude, und zwar neben dem Logeion heraustreten, weil sie ideell von der

Seite her zu dem ideellen Raum, wie ihn jedesmal das Logeion vorstellte, kommen sollten. Dazu waren Thüren aus einem Raum vor dem Szenengebäude erforderlich.

In Epidauros sind diese Thüren die geradwinkligen unter den Prosce-nien heraus, *I* und *H* unterhalb der Überdachung von *I*<sup>1</sup> und *H*<sup>1</sup> heraus. Für die Ausnahmen des Wegs für den Chor über die Parodoi dienen die schiefwinkligen Thüren daneben, *K* und *Z*, woraus die Schauspieler, wenn sie über die Parodoi kommen sollten, von innen heraus traten und dann über die Treppen *K*<sup>1</sup> und *Z*<sup>1</sup> herum gingen.

Dies läßt sich so vorstellen. Von den äußern  $\frac{3}{4}$  Säulen, 6 und 7, wurden Bretterwände, parallel den Vordermauern der Rampen und den kleinen Treppen, die aus den Parodoi in die Eisodoi gehen, vor diesen Treppen vorbei bis nach 10 und 11, den Mittelpfeilern der Pylonen, errichtet. Hinter diesen Wänden gingen die Schauspieler oder Choreuten aus den schrägen Thüren *K* und *Z* nach den kleinen Treppen. Diese wurden mit einem sich auch nach der Parodos seitwärts erstreckenden *landing* überbaut, wohinauf aus den Gängen von den schrägen Thüren her Stufen führten. Dort bog man um die Ecken und stieg wieder Stufen zu einem *landing* hinan, das vor dem den Aufführungsplatz abschneidenden Quervorhang über den Parodoi sich befand, auf dem die Personen, die von dort auftreten sollten, draußen vor dem Vorhang Aufstellung nahmen. Die Parodoi aber waren dann weiter nach dem Logeion zu mit einem sanft steigenden Holzboden überbaut, der über die Holzwand noch in die Eisodoi, zunehmend, hinein hinüberraigte. Ich denke ihn mir mit einer ehernen Umfassung versehen, wie die an den Seiten des vor dem dauernden Proscenium noch vorspringenden hölzernen Prosceniums, Pulpitums. Die Pylonen der Parodoi waren während der Aufführungen mit Thüren geschlossen.

Fürs Auftreten des Chors waren Thüren erforderlich, und zwar nicht direkt aus den Nebenbauten, da direkt vor diesen die beiden Parodoi lagen. Die Parodoi dienten meistens zur Symbolisierung von Fällen, wo die von dort Auftretenden weiter her kamen. Und nach den meisten Fällen war doch die bleibende bauliche Einrichtung zu machen. Die Thüren daher für das regelmäßige Herauskommen des Chors mußten dicht am Pulpitum liegen. Über sie hin führten die Wege von der Seite zum Logeion. Diese Wege gingen noch übers Proscenium dort, soweit es neben dem Logeion lag, und diese Strecke bildete insofern einen Teil der Parodoi; welcher Name jedoch im engern Sinn den Wegen bis dahinauf eignet.

Diese Thüren mußten etwa 7 Fuß hoch sein, wenn das Heraustreten einen guten Eindruck im Verhältnis zum Raum der Thür machen sollte. Und wenn der Anblick ein stattlicher sein sollte, wie er doch für die großen, griechischen Theater beansprucht ward, so mußte über der Thür noch eine nicht geringe Wandfläche sein, ehe der Boden darüber kam. Das führt denn auf 10—12 Fuß Höhe fürs Proscenium. Und von der Höhe des Bodens, die man so über den Thüren erreichte, wird man doch nicht einige Stufen aufs Logeion hinabgestiegen sein; denn die Wege sollten ja

ihrem Zwecke nach von der Seite her zu dem ideellen Raum des Logeions hinaufführen.

So verhält es sich denn auch nach dem Obigen mit der Höhe von Parascenium, bzw. Pulpitum, in Epidaurus. Dort ist auch in der Mitte des Pulpitums eine Thür, Θ. Diese war, nach Obigem, durch den Vorbau während der Aufführung verdeckt. Sonst aber war sie sichtbar. Und dann gilt von ihr ebenfalls das über die Stattlichkeit des Anblicks Gesagte, wenn man auch bei den Thüren unter den Proscenien des Chors halber noch mehr diese Gründe geltend machen darf.

Von der Höhe des Prosceniums, bzw. Logeions, ist aber auf die des Tanzgerüstes, d. i. der Thymele, in der Orchestra davor zu schließen. Wenn der Vorbau des Logeions, in der Mitte ums bleibende Proscenium, sich auch etwas nach der Thymele zu senkte, so viel durfte das doch nicht sein, daß es den Schauspielern das Schreiten wesentlich erschwerte. So kommen wir für die Thymele am Logeion auf eine Höhe von etwa 7—9 Fuß, je nachdem das Logeion 10—12 Fuß, nach Vitruv, hoch war. Über 12 Fuß konnte man nicht viel gehen, weil dann das Tanzgerüst in der Orchestra, damit der Chor von dort aus in passender Höhe mit den Schauspielern auf dem Logeion verkehre, wieder so weit hätte erhöht werden müssen, daß dadurch die nötige Rücksicht auf die Zuschauer in den niedrigsten *gradus* verletzt worden wäre.

Diesem Wege der Beweisführung kommt umgekehrt der von Wieseler 'Thymele' S. 34 entgegen, der aus der Höhe des Chorgertüstes auf die des Schauspielergertüstes schließen will.

Unter einem Tanzgerüst von solcher Höhe konnte man durchschreiten. Für die Zuschauer war dieser Weg erwünscht. Denn während das Gerüst ums feste Pulpitum aufgeschlagen war, verengte dieses an den Seiten den Zugang von den Eisodoi her. Das Publikum mußte dann, soweit es von unten und nicht von dem Diazoma und von dem äußern Umfang her (Πλαττ. 1883, erschienen 1884, S. 46, 7—10 v. u.; 1881 (1882) Bericht über die Zerstörung an Analemmata und Diazoma, gerade da, wo die Eingänge gewesen sein werden, S. 7 der *ἑκδοσις*; 13, 1—7; 15, 11 ff., und an der Ringmauer ums Ganze außen 17, 5 v. u. ff.) eintrat, über die Treppen der Thymele von den Eisodoi her und daneben etwa durch eine Thür unter die Thymele und seitwärts durch Thüren, etwa mit erhöhter Erzumfassung des offenen obern Teils von ihnen im Fußboden der Thymele, die man sich überhaupt mit eherner Umfassung denken mag, zu den *gradus* hinausgehen. Was aber die Choreuten anlangt, so läßt sich auch hinsichtlich dieser vorstellen, daß an der dem vornehmsten, in der Mitte gerade vorsitzenden, Publikum gegenüber, zwei breite Ausgänge waren, durch die der Chor angesichts dieser Zuschauer heraustreten konnte. Diese Ausgänge mochten prächtiger geschmückt sein. Durch sie trat der Chor hervor, wenn er zur Verehrung des Gottes auf Treppen, die rechts und links längs des Tanzgerüstes hinaufgingen, zu einer Plattform in der Mitte hinaufstieg. In Athen stand dort der Gott (s. o.), und war folglich auch die eigentliche

Verehrungsstätte dort vor seinem Angesicht, das auf den Platz der Spiele schaute, die zu seiner Ehre gefeiert wurden. Ob man in Epidauros auch einen Gott dahin stellte? Warum soll man das nicht denken; war es nicht Dionysos, so mochte es Asklepios sein. Selbst ein Richten kann man annehmen, wenn man es auf das Richten über die Aufführung beschränkt.

Für die Plätze der Richter war ein angemessener Platz neben dem Gott rechts und links.

In Athen wurden sie in größerer Zahl sämtlich voragonisch vereidigt und saßen, wie ich denke, dort zusammen, je 5 zu jeder Seite, und schauten zu. Sie begaben sich dahin unter der Thymele durch und traten aus den breiten, schön geschmückten Thüren vorn vor den vornehmsten Zuschauern heraus, schritten die Treppen zwischen diesen hinauf, bezeugten ihm auf dem Verehrungsplatz vor ihm ihre Ehrfurcht und schritten wieder herab zu ihren Plätzen neben ihm. Etwas anders, feierlicher noch, Cimon und seine Systrategen, Plutarch Cimon 8. Sie hatten zugeschaut, sonst konnten sie ja nicht richten, hatten unter den Zuschauern gesessen. Von ihren Plätzen begaben sie sich aufsen ums Theater herum in das Scenengebäude und traten aus der königlichen Mittelthür zusammen prächtig hervor, zogen übers Logeion, eine Treppe von da hinab zur Thymele und über diese nach dem Verehrungsplatz vor dem Gott, *προῆλθον εἰς τὸ θέατρον*, und verrichteten da *τὰς νενομισμένας σπονδὰς* (auch sonst verrichtete man dort *σπονδὰς*, Philostrat. Vit. Apoll. IV 22, p. 74 Kayser), d. i. die für solchen Sieg gebräuchlichen *σπονδαί*, die in diesem Falle dem Dionysos als Repräsentanten der 12 Götter gebracht wurden. Darauf ließ sie aber der Archon nicht weggehen, wie sie also wollten, sondern behielt sie da, wo also der Platz der Richter war, wenn sie ihren Spruch sprechen sollten. Dort auf dem Verehrungsplatz wurden die Richter vereidigt, traten die aus der Gesamtzahl Ausgelosten zusammen, berieten und verkündeten den Spruch. Der Archon vereidigte Cimon und die Systrategen eben dort, nachträglich, als Richter, übergab ihnen, ohne Losung, das entscheidende Urteil, und sie entschieden dann. Vgl. auch A. Mommsen, Anzeige von E. Petersen 'Über die Preisrichter u. s. w.' in Bursians Jahresbericht, 1887, III 354 ff.; A. Müller 'Die neueren Arbeiten aus dem Gebiete des griechischen Bühnenwesens' 101 ff.

Aus der Vergleichung des epidaurischen Theaters mit den nach der Analyse des Hippolyt für Logeion und Thymele erforderlichen Dimensionen läßt sich die Größe des einfachen orchestischen Schritts erschließen, gewissermaßen des dem *χρόνος πρώτος* analogen *πὺς πρώτος*.

Gab es einen solchen? War er, wie der *χρόνος* durch das jedesmalige Tempo, so durch die Größe des Theaters, die Feierlichkeit u. s. w. des Gedichts verschieden?

Zunächst waren solche Verschiedenheiten nur in geringerem Maße wie bei den Tönen möglich. Denn Verschiedenheiten in der Schnelligkeit bei der Aufeinanderfolge von Tönen sind sehr viele und in vielen Multiplikationsverhältnissen möglich, weit mehr als in der Ausdehnung der Schritte. Eine gewisse nicht gar zu kleine Größe muß hier doch die Einheit bilden,

welche sich, bei der gegebenen Leibesgröße, nun einmal nicht sehr vielfach, nicht so vielfach wie eine kurze Zeit vervielfachen läßt. Eine bestimmte Weite ein für allemal als Einheit zu nehmen, lag hier viel näher als bei der Zeit, dem Tempo des gesungenen Worts, des instrumentalen Tons. Denn die Grenze für den kleinsten Schritt war im ganzen sehr bestimmt für den Geschmack vorhanden; und anderseits die für den weitesten, von absichtlichen Ausnahmen etwa abgesehen, ebenfalls, das Gespreizte machte sich sofort bemerkbar. Man mochte beim Tanzen auch nicht von vornherein eine ganz bestimmte Weite des Schrittes beobachtet haben, und die Übung der Tänzer, um verschiedene Maßeinheiten zu beobachten, mochte ebenso groß sein wie die unserer Musiker, auf Violine und Bratsche mit verschieden großem Fingersatz zu spielen. Allein die Künstler hatten ein Interesse daran, eine gemeinsame Größe des Schrittmasses festzustellen, wie unsere Musiker es an der Feststellung einer einheitlichen Stimmung haben. Das machte sich gewiß schon geltend, ehe die späteren Technikenvereine eine Förderung ihrer Einheit in der Einheit der Kunsttradition überhaupt fanden, 'A. Müller Griech. B.-A.' S. 393.

Als Schritteinheit habe ich die Größe der olympischen *σπιθαμή*, nach Lepsius 'Die Längenmaße der Alten' = 0,2403375 m gefunden. Sie giebt ein bequemes Gehen und für den Doppelschritt nicht etwas Sperriges, Gespreiztes.

Für das Schreiten nämlich auf dem Pulpitum wie auf der Thymele sind 91 Spithamen von links nach rechts erforderlich. Die Gesamtheit der symmetrischen Systeme, wie ich sie dargestellt habe, führt auf diese Größe. Dargestellt aber habe ich sie auf Grund der Zahlengrößen, die der Hippolyt an die Hand giebt.

Ein Rand kann beim Logeion an den Seiten da nicht angenommen werden, wo sein Boden unmittelbar in den der Parodoi übergeht. Wo er noch vor den Vorsprüngen des Prosceniums vorspringt — ich nehme die Tiefe des Logeions = 22 Spithamen, so daß 1 Trimeter aus 3 *ἐπιδόημοι* darauf vorgeschritten werden kann —, gebe ich ihm analog auch keinen Rand, denke ihn jedoch durch kleine ehernen umherlaufende Stangen in geringer Höhe eingefriedigt.

Nun ist (s. o.) die Entfernung von der Mitte einer nach dem Logeion zu liegenden  $\frac{3}{4}$  Säule bis zu der gegenüber so liegenden =  $22,555 + x$ , unter 22,575 m. Ziehe ich davon noch 2 halbe Säulendicken mit  $2 \times 0,30 = 0,60$  ab, so bleiben fast 22 m. Das ist noch ein Weniges mehr als 91 Spithamen = 21,8707125, nämlich gegen  $0,1392875 \div x$ . So viel also, auf jeder Seite  $0,06864375 \div \frac{1}{2} x$ , bliebe der Bretterboden eines 91 Spithamen breiten Logeions innerhalb der Viertelecksäulen auf der Strecke, wo er am Ende unmittelbar an die Parodoi stößt und in sie übergeht. So weit aber, als er daneben durch den temporären Holzbau noch vorsprang, war es zweckmäßig, daß die  $\frac{3}{4}$  Säulen noch sichtbar waren. Sie bildeten dann mit dem übrigen Teil des bis zu den äußeren  $\frac{3}{4}$  Säulen Liegenden ein Ganzes, welches neben dem Pulpitum dazwischen abgesondert hervortrat, ein har-

monisch geformtes Auszugsthor des Chors, der daraus neben dem Pulpitum hervortrat.

Ähnlich aber steht es dann wieder mit den  $\frac{3}{4}$  Säulen an der Seite der Eisodoi. Nimmt man zu den  $22,555 + x$  (einer Kleinigkeit), um welche Entfernung die Mitten der  $\frac{3}{4}$  Säulen an der Pulpitumseite von einander liegen, noch die Entfernungen rechts und links von da bis an die äußersten Seitenpunkte der  $\frac{3}{4}$  Säulen nach den Eisodoi zu, nämlich je  $1,97 + 0,30 = 2,27$ , so giebt das  $27,095 + 2x$ , also 1,085 mehr als  $26,01 + 2x$ .

Ebenso erstrecken sich dann auch die Mauern innerhalb des Gesamtgebäudes zwischen  $T$  und  $X$ , wie zwischen  $P$  und  $T$ , wieder über diese  $27,095 + 2x$  weiter nach den Seiten in die Nebenbauten  $X$  und  $T$  hinüber.

Beides dürfte mit den Zwecken zusammenhängen, wozu die Räume dienen sollten, welche von diesen Seitenmauern begrenzt waren. Anderseits nämlich war eine feste Grenze dadurch gegeben, daß die Gesamtscene die *longitudo ad orchestrae diametron duplex* haben sollte.

Zwischen Logeion und Thymele waren niedrige eherne Umfassungen, die ihre Flächen überragten, unzweckmäßig, da sie die Annäherung von Schauspielern und Choreuten behindert hätten, die überall zwischen diesen beiden Teilen des Aufführungsplatzes möglich bleiben sollte. Ich nehme dort deshalb vielmehr einen beiderseitigen Rand von je  $\frac{1}{2}$  Spithame an, so daß der Raum der Tiefe fürs Logeion  $22\frac{1}{2}$  wird. Beide Baulichkeiten sind aber als getrennt zu denken; vgl. Wieseler 'Thymele' S. 28. Und so gebe ich dann auch der weiten Thymele umher einen solchen Rand von  $\frac{1}{2}$ , an dem die Schreitenden sich gut umdrehen konnten, ohne daß sie mit der Ferse anstießen. Für die kurzen Strecken an den Seiten, wo das Logeion übers Proscenium noch vorsprang, war das unwesentlich, da sie selten berührt wurden, während die weite Grenze des Tanzgerüstes der Thymele oft vorwärts, rückwärts, seitwärts das Ende von Wegen werden konnte, wo umzukehren war. Immerhin mochte man dann auch noch diese  $\frac{1}{2}$  Spithame mit einer ehernen Umfassung an der Außenseite zieren, da die Wege doch nur bis an die  $\frac{1}{2}$  Spithame des Randes gingen.

So nehme ich denn 1 Spithame als die Größe eines einfachen Schritts auf Logeion und Thymele an; auf beiden, auch auf dieser, weil die Schrittbewegungen auf ihr mit denen auf dem Logeion in symmetrischen Beziehungen stehen mußten. Die Bestimmung dieser Größe muß aber vom Logeion aus gewonnen werden, da nur von diesem steinerne Reste übrig sind, während vom bloßen Holzbau der Thymele nichts mehr vorhanden ist und vorhanden sein kann.

In Athen beträgt der Abstand der Analemmenecken von der Scenenfront (s. Fr. Chr. Kirchhoff 'Neue Messungen', Altona 1883, S. 4) der Punkte 4 und i von yz, in einer Verlängerung von yz genommen, 8, 25 und 8,45 m. In Epidaurus ist der Abstand nicht von Dörpfeld angegeben, doch nach der Zeichnung etwa 8 m = 34 Spithamen. Fürs Logeion nahm ich  $22\frac{1}{2}$  in Anspruch, wozu noch (siehe meine orchestische Analyse des Hippolyt) 3 hinter 1



bis an die Szenenmauer kommen. Soll nun der Chor je 5 jambisch oder 4 anapästisch neben einander, 13 Spithamen, in einem tragischen Stoichos oder komischen Zygon einziehen und also die Treppe oben bei der Thymele so breit sein, so macht das 35—36 Spithamen + 3, etwa 39, zusammen. Die Treppe käme also, von der Eisodos her steigend, noch verschiedene Spithamen zwischen Thymele und *πλάξ*, bzw. niedrigsten *gradus*. Nun ist die Entfernung innerhalb der *πλάκες* zwischen den Enden der Treppen an der Orchestra nach III. A' 3 = 23,94 m, während 92 Spithamen = 22,1105 m sind, also fehlen noch 1,8295 m = etwa 7—8 Spithamen. Nimmt man nun die Thymele, nach den Seiten hin sich senkend, hier etwa [?] Spithamen hoch (siehe darüber unten), und zieht man in Betracht, daß die antiken Treppen sehr steil zu sein pflegten, so ist zwischen den *πλάκες* und der Thymele Platz genug, daß Choreuten noch in den Raum zwischen der teilweise unterhalb der *πλάξ* und Fortsetzung des untersten *gradus* einerseits und der Thymele anderseits befindlichen Treppe und dem untersten *gradus* hereintreten und dann die Treppe hinansteigen konnten. Doch wäre dies noch steiler, als Vitruv IX § 7. 8 vorschreibt; vgl. dazu Newton II p. 200, Anm. (3\*), und Rode 2, S. 187. 188 zu der Stelle. Will man also nicht eine solche Ähnlichkeit mit einer Leiterstellung, was übrigens bei der geringen Höhe nicht viel zu bedeuten hätte und Platzersparnis wäre, so denke man die Stufen zwar alle gleich tief, doch unten am Boden nicht so breit wie oben an der Thymele und keilförmig zunehmend, wie die Eisodoi und Parodoi ja auch so gestaltet sind, und sich über die *πλάξ* hinein allmählich verbreiternd. Diese *πλάξ* ist *Πρακτ.* 1883, S. 18, 0,27 m hoch. Doch scheint dies nicht so passend fürs Auge der Zuschauer, da wohl *ἐγάλματα* auf den *πλάκες* standen. Das Auge war vom Rand der Thymele noch um 2—3 Spithamen weiter auf den Kanapees zunächst der Analemmen entfernt.

Die über die Thymele hervorragende Holzwand des Hyposceniums, tragende Vorderwand des Pulpitums (Wieseler 'Denkmäler' zu Tafel III 18; und Tafel IV 4), und die Wände der Thymele ringsum mag man sich irgendwie verziert, vielleicht auch mit Grün und Blumen, Guirlanden umhangen denken. Unter dem Rand von  $\frac{1}{3}$  Spithame war dafür Platz. Wieseler 'Denkmäler' Tafel IX 14, vgl. S. 62.

Diese 2 Treppen gehörten zum regelmäßigen Aufbau der Thymele, während Treppen von ihr aufs Logeion wohl nach Bedürfnis angesetzt und eingerichtet wurden, vgl. auch Wieseler 'Denkmäler' S. 34 zu Tafel IV 5. Kamen Personen, was mitunter geschah, über die Treppen auf die Orchestra in diese, um dann auf das Logeion und in die Scene zu treten, so wurden wohl bald in der Nähe bei jenen Treppen oder in der Mitte, je nach dem Zweck, hölzerne kleinere Treppen von der Thymele ans Logeion gesetzt, Pollux IV 127. An den Seiten der Treppen von den Eisodoi her mag man eherne Einfassungen denken.

Die Stufen sind je 1 Spithame tief anzunehmen, damit das Schreiten über sie in die allgemeine orchestische Symmetrie hinein paßt.

Man möchte fragen, warum man für den *πούς*, Schritt, in der Orchesis

nicht den  $\piούς$ , Fuß, = 0,32045 als Einheit annahm; er war zu groß, und in das Ellensystem auch erst später eingefügt, als man wohl schon längst die Orchesis übte. Seine Hälfte, 0,160225, war für einen einfachen Schritt zu klein und kam überhaupt im olympischen System nicht vor. Das Ellenmaß geht aber vom  $\piήγυς$  aus, der = 0,480675 ist. Durch Teilung gewann man die  $\sigmaιθαμή$ . Und so waren die Schritte der  $\deltaρχησις$  auch anfangs weite, feierliche, wie auch der Hexameter zuerst Spondeen hatte. Nachher teilte man Zeiten und Schritte und machte in der Kunsttheorie die Hälfte zum  $χρόνος πρώτος$ , zum einfachen  $\piούς$ . Die Größe ist als Abstand von der Spitze des stehenden und des vorgesetzten Fußes zu verstehen, die der Schritt durchmessen hat, durchmisst. Die Einheit zweier Schritte, in denen der linke und rechte Fuß abwechseln, ist ein  $\piούς$  in dem Sinn von kleinstem System; der eine der beiden Teilschritte wird durch  $ἄρσις$ , der andere durch  $θέσις$  bezeichnet, taktiert, und der, wobei am stärksten aufgetreten wird, heißt auch  $βάσις$  katexochen und vertritt die Einheit, so daß, wenn eine  $ἄρσις$  fehlt oder eine zweite nach der  $βάσις$  hinzukommt, doch von 1 und nur 1  $\piούς$ , Takt die Rede ist.

Altattisch sagte man  $\deltaοχηή$  statt  $\sigmaιθαμή$ . Ob mit diesem Begriff als Tanzmaß zusammenhängt Aristoph. Ritter 318  $μειζον δυοῖν δοχηαῖν$  und Eustath. 1291, 43  $οἶτοι$  (Stallbaum;  $οἶτοι$  Stephanus)  $\delta'$   $ἀπεστέφησι πλεῖν ἢ δύο δοχηά?$  Eustathius zieht freilich dort die andere Erklärung von  $\deltaοχηή$  =  $\tauὸ τετραδάκτυλον$  vor.

Der Umstand, daß die Maßeinheit eine des olympischen Systems ist, paßt gut zur Herstammung der Tragödie aus dem Peloponnes.

Andere Maßeinheiten, die so gut zu den Dimensionen des epidaurischen Theaters, wie die olympische  $\sigmaιθαμή$ , stimmen, wird man unter den bei Lepsius in der angeführten Schrift vorkommenden Maßen nicht finden.

Das Maß könnte zu klein, der Schritt zu eng erscheinen für die Fälle, daß 2 Personen auf einem Raum, der dann 2  $\sigmaιθαμαί$  breit wäre, neben einander stehen oder schreiten, einander vorbeischieben sollten. Allein die eine kann dann mit dem rechten, die andere mit dem linken Fuß auf ihrer Seite stehen oder schreiten, jede an der äußeren Seite ihrer Breite des halben Raums; dann brauchte nicht der ganze, sondern nur der halbe Rumpf nach innen Platz. Dazu genügt ein Maß von 0,480675 im ganzen.

Etwas kleinere Schritte sind bei Kothurnen und Schleppkleidern am zweckmäßigsten.

Bei den jonischen Säulen scheint ein anderer Maßstab angenommen zu sein. Sie messen nach  $Πλν. Β' 7$  unter den Voluten im Durchmesser 0,295 und über der Basis 0,352, während wir oben aus der Kombination von 2,57 und 1,97 auf  $Πλν. Α' 3$  und  $Β' 6$  einen Durchmesser von 0,60 hatten. Hier muß ein Irrtum in den Angaben auf  $Β' 7$  sein. Auch der Maßstab unter  $Β' 7$  ergibt unter den Voluten 3,60, in den Voluten 4,50. Vgl. Lepsius a. O. S. 105, a  $\piήγυς$  = 0,450,  $\piούς$  = 0,300; S. 107, 3  $\piούς$  = 0,297; S. 110, 5  $\piούς$   $Ἰταλικός$  = 0,296.

Die  $περιφέρεια λιθίνη$ , der Steinring, ist nach  $Πλν. Α' 3$  von der Szenen-

front  $2,41 + 0,60 + 0,60 = 3,61$  entfernt; nahezu so viel wie  $10 + 2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$  Spithamen, d. i.  $2,403375 + 0,60084375 + 0,60084375 = 3,6050625$ . Sonach scheinen  $10, 2\frac{1}{2}, 2\frac{1}{2}$  die beabsichtigten Dimensionen zu sein, die der durch diese festen Grundlagen zu stützende und ermöglichende Aufführungsplatz hier insoweit haben sollte.

Der Steinring ist  $0,38$  breit, nahezu  $\frac{18}{12}$  ( $1\frac{1}{2}$ ) und  $\frac{1}{12}$  ( $1$  Daktylus) Spithamen,  $0,36050625$  und  $0,020028125 = 0,380534375$ . Dies zu obigen  $3,6050625$  addiert, giebt  $3,985596875$ ; während  $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 = 3,99$  sind. Auch durch dieses nahe Zutreffen bestätigt sich die Annahme, daß  $10 + 2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$  Spithamen beabsichtigt sind.

Bei einem Durchmesser von  $26,01$  liegt die Quadratseite von der Tangente  $3,809073465$  entfernt (s. o.). Dies sind  $0,17652341$  weniger als die obigen  $3,985596875$ , d. i. als die Entfernung der inneren Grenzlinie des Steinrings von der Scenefront. Es sind das nahezu  $\frac{3}{4}$  Spithamen, welche  $0,180253125$  betragen, was nur  $0,003729715$  mehr ist als  $0,17652341$ .

Den Grund, warum der Steinring  $0,38$  breit gemacht wurde, sehe ich in seiner Bestimmung, darauf zu errichtenden Stufen als Grundlage und Maß zu dienen, die auf eine über dem Boden innerhalb des Steinrings zu errichtende Thymele führen sollten. Zunächst ist dabei die oberhalb des Wasserlaufs liegende Hälfte des Steinrings an dem gleich hohen Orchestraboden zu beachten. Über diesen Boden ragt der Steinring nicht hervor.

Über die Annahme einer solchen Thymele vgl. G. Hermann 'Opusc.' VI II 152 ff. Wieseler 'Thymele' S. 13. 14. Cramer 'Anecd. Oxon.' IV 453: *Ἐρωτηθεὶς (Ἀάσσος ὁ Ἐρμioneύς, um 508 v. Chr., Dithyrambendichter in Athen, vgl. Christ 'Gesch. d. griech. Litt.' S. 157) τίς αὐτοῦ διδασκαλὸς γεγυῶς εἶη τὸ τῶν Ἀθηναίων ἔρη βῆμα.*

Zu einer solchen kyklischen Thymele führten, wenn sie auch nur einige Höhe hatte, notwendig Stufen. Wieseler 'Satyrspiel' S. 25. 26 Anm.; S. 48 Anm.; 'Denkmäler' IV 7 und dazu S. 34. Der Suggest, *βῆμα*, zeigt hier 2 Stufen.

Auf 2 Stufen, also eine geringe Höhe des *βῆμα*, führt auch die Breite des Steinrings  $0,38$ . Dies ist nahezu 1 Daktylus  $= 0,020028125$  mehr als  $1\frac{1}{2}$  Spithamen  $= 0,36050625$ . Nehmen wir dies als die Dimension für die Nase einer Stufe. Dann findet sich keine passendere für die Tiefe einer Stufe, als  $\frac{3}{4}$  Spithamen  $= 0,180253125$ , nebst 1 als Nase dazu kommenden Daktylus,  $= 0,20028125$  zusammen. Unter 2 Stufen verstehe ich 2 Flächen für den steigenden Fuß unter der 3. zu ersteigenden Fläche, hier derjenigen der Thymele. So erhalten wir also, von der Höhe herab gerechnet, 1 Daktylus als Nase, die von einem Vorsprung, Rand der Thymele gebildet wird, dann  $\frac{3}{4}$  Spithamen der Mittelstufe darunter, die sich aber außerdem noch um 1 Daktylus unter den Vorsprung, Rand der Thymele erstreckt, und ebenso  $\frac{3}{4}$  Spithamen und einen solchen Daktylusvorsprung bei der untern Stufe. Das macht denn  $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$  Spithamen und 1 Daktylus, nämlich nur 1 Daktylus, weil jeder niedere und höhere Vorsprung und Einsprung sich ausgleichen muß, so daß zuletzt 1 Daktylus unausgeglichen

bleibt. So erhalten wir 0,380534375, während bei der Zeichnung 0,38 angegeben ist. Jede Stufe aber, den Raum des 1 Daktylus ausgerechnet, gewährt dem Fuß 0,20028125 Tiefe,  $\frac{5}{6}$  Spithamen.

Die Steilheit der Treppe, wenn ich die paar Stufen so nennen darf, ist hienach größer, als sie Vitruv, IX Vorrede, dem pythagoräischen Lehrsatz gemäß für passend erklärt. Wir erhalten nicht Höhe = 3, Tiefe = 4, Fluchtlinie der Steilheit = 5, sondern Höhe = 3 und Tiefe =  $2 + x$ , indem vor dem unteren tragenden aufrechten Brett noch 1 Daktylus und die Dimension bis zu dem Punkt am Boden der Orchestra kommt, den die Fluchtlinie der Steilheit trifft. Je größer aber die Steilheit ist, desto eher werden wir veranlaßt, die Höhe der Stufen niedrig zu nehmen. Ich möchte  $\frac{1}{2}$  Spithame annehmen. Dann ist die kyklische Thymele am Rand 1 Spithame hoch; will man lieber  $\frac{3}{4}$  und  $1\frac{1}{2}$  Spithamen, so ist das ja auch nicht ausgeschlossen.

Die Entfernung beträgt  $2 \times 9,77 = 19,54$  und  $2 \times 9,77 + 2 \times 0,38 = 20,3$  zwischen den inneren und zwischen den äußeren Grenzlinien des Steinrings; die Zahl des kyklischen Chors 50, eingeschlossen den Koryphäus. Woher diese Zahl und jene Größe des kyklischen Kreises?

Vitruv führt 117, 1—4 die dramatische Konstruktion mit 4 Dreiecken und 3 Vierecken auf die Sphärenmusik zurück: *paribus lateribus et intervallis, quae extremam lineam circinationis tangant, quibus etiam in duodecim signorum caelestium astrologia ex musica convenientia astrorum ratiocinantur*. Vgl. Text und Zeichnungen in Ptolem. Harmon. ed. Wallis III 8 p. 138 ff., wo er p. 143 die drei εἰδη der Quadrate mit den drei der διὰ τεσσάρων συμφωνία, die vier der Dreiecke mit den vier der διὰ πέντε vergleicht. Namentlich sind auch einzelne Ausdrücke hervorzuheben: p. 139 μεταβολά, παραλλαγῆς, διαστηματικῇ κινήσει φοράς, ἀλλοιωτικῶν μεταβολῶν (E. M. ἀλλοιοῦσθαι, μετασχηματίζεσθαι, Hesych. ἀλλοίωσις wohl auch auf musikalisches, orchestrisches Thema und Variation übertragbar); 140 στάσεις; 143 τέλειον σύστημα δώδεκα τόνων ἔγγιστα, δωδεκατημορίον, δωδεκατημορίων τοῦ κύκλου σημείων u. a. Vgl. Sophokl. Antigone 1146: ἰὼ πῦρ πνεόντων χορογῆ ἄστρον.

Beziehen sich nun auch Vitruvs Angaben über diese Konstruktion auf die theatra überhaupt und zunächst auf das Dramatische, denn nur davon redet er ausdrücklich, so geht doch dies historisch aufs Kyklische zurück, und im epidaurischen Theater finden wir eine Kombination des Kyklischen und Dramatischen, wobei der dramatische untere Halbkreis konzentrisch um den kyklischen unteren läuft, während nach oben die Excentricität, durch Kombination variiert, bewirkt wird. Die Viereckskonstruktion als die ältere wird daher auch der kyklischen Konzentricität und Bestimmung sich angeschlossen haben. Nicht dramatisch, sondern kyklisch war das Ältere, und das Ältere hat sich, wie nahe liegt, ans Astronomische angeschlossen.

Hiermit läßt sich Aristoteles de mundo 6, B. 399, 19, verbinden: Κατὰ γὰρ τὸ ἄνωθεν ἐνδόσιμον ὑπὸ τοῦ φερωνύμως ἂν κορυφαίου προσαγορευθέντος κινεῖται μὲν τὰ ἄστροι ἀεὶ καὶ ὁ σύμπας οὐρανός. Der Himmelslenker, Zeus, steht auf dem Zenith, κατὰ κορυφὴν, und so möchte man in dem

Namen κορυφαῖος eine astronomische Anknüpfung finden. Es ließe sich wohl denken, daß auch die kyklische Thymele eine leise Wölbung nach der Mitte hatte, um solches anzudeuten. Ehe man solche Chorplätze mit einem Gerüst überbaute, mochte man sie im Kreise des umherstehenden, zuschauenden Volks als einen leise gewölbten Platz mit einer abschneidenden Kante gestalten und auf diese Art absondern und sichtbar machen. Daß der kyklische Kreis in Epidaurus ein τεχνητόν ἐκ κόρυως ἔδαφος hatte, Πλατ. 1881, Ἀνασκαφαί 19, und ihm der in Sikyon gleicht, *the floor of which is plastered, as it is in the theatre of Epidaurus*, Athenaeum 3153, 411, spricht nicht dagegen, wenn man anzunehmen hat, daß er für Aufführungen immer erst überbaut ward. Machte das Ansteigen den Tänzern einige Mühe, so denke man an das Ansteigen unserer Bühnen in den Hintergrund (bei uns aus perspektivischen Gründen und damit im Parquet, Parterre die hinteren Zuschauer leichter über die Köpfe der vorderen weg das Entferntere sehen können), worauf sich frei zu bewegen unsere Schauspieler auch erst lernen müssen.

Das Centrum bezeichnet dauernd der λίθος περιφερής. Als Stelle für einen darein, darauf zu setzenden Altar konnte er nur dienen, wenn kein Gerüst aufgeschlagen war, also vor den Spielen. Beim Aufschlagen vom Gerüst ward in die ὀπή, denke ich, der Hauptstamm hineingesetzt, um den sich Kreise tragender Stämme und radienförmiger Balken reihten, worauf kreisrund geschnittene Lagen von Brettern, etwa in irgendwie kenntlich gemachten, gezählten Lagen, und von je 1 σπιθαμή Breite lagen.

Daß der Korophäus immer diesen Platz in der Mitte hatte, beibehielt, ist nicht anzunehmen. Vgl. darüber Wieseler 'Thymele' 42. 43 und Anm. 116. Identisch war er mit dem Flötenspieler nicht, von dem (siehe die angeführte Stelle) auch berichtet wird, daß er ἐν τοῖς χοροῖς τοῖς κυκλλοῖς μέσος ἴστατο. Ein Flötenspieler konnte nur für den Gesang und für die Schrittdauer die Leitung haben, während es für die Richtung der Schritte und für das Gebärdenspiel und doch auch für Dauer der Töne und Schritte eines andern Leitenden bedurfte, der fürs Auge seine ἐνδόσιμα gab. Das Wort μέσος, in der Mitte, braucht man auch nicht zu pressen. Über das Ansehen des Flötenspiels in ältern Zeiten zu Lacedämon und Athen und die Abnahme dieses Ansehens in spätern vgl. Wieseler 'Satyrspiel' S. 48 Anm., Garves Übersetzung von Aristoteles' Politik 1799, I 676/7 und dazu Fülleborns Anm. 1802, II 399.

Vielleicht hängt auch der Reigen an den Dionysien um den Zwölfgötteraltar, C. Mommsen 'Delphika' 305 ff., und die Zwölzfahl der Götter nicht bloß mit allgemeiner Zahlensymbolik, Preller 'Griech. Myth.'<sup>4</sup> S. 109. 110, sondern speziell auch mit astronomischen Zahlen zusammen.

48 Sternbilder kennt Ptolemäus, wozu Sonne und Mond kommen: 12 im Tierkreis, welche von 7, den 7 Saiten der Lyra analog, Musik, Sphärenmusik, machenden Planeten, darunter Sonne und Mond, durchwandelt werden; 21 nördliche darüber, 15 südliche darunter; Bodes Anleitung u. s. w. von Bremiker, 1867, S. 49. 50. 15. Man konnte in höheren und niedrigeren,

engeren und weiteren Kreisen das Centrum umwandeln, in 12 maligem Umkreis von je  $13 = 12 + 1$  gleichen Teilen des Ganzen, das Rund umwandelnd, das Mondjahr von  $354\frac{1}{4}$  Tagen darstellen, Whewell 'Gesch. d. inductiv. Wissenschaften', übersetzt von Littrow, 1840, I S. 108 ff., freiere Formen bilden, von beiden Seiten ums Centrum hin ziehen, jenseits zusammentreten, zurückziehen, Euanthius ed. Reifferscheid p. 4, einzelne Sänger konnten, das Drama vorbereitend, sich immer mehr absondern, der Koryphäus, der Aulet, der Sonne, dem Mond entsprechend, einander in den Mitten von 2 Halbkreisen, wie später in Epidauros bei den steinernen Querbändern, gegenüber treten, freiere antistoichische Bewegungen machen, Ilias 18, 590 ff., weltliche Ideen und Stoffe darstellen.

Bei den Zahlen 49 und 1 bot sich die Vergleichung mit Zeus. Einer von den 49 mag als der Aulet fungiert haben und bei einem der Querbänder seine Stellung gehabt haben. Die Vergleichung mit der Sphärenmusik führte aber auf die Zahl 48, indem Ptolemäus diese Musik mit der Einteilung des Himmelskreises in 12 gleiche Teile, Bogen in Verbindung bringt. Dann mögen Koryphäus und Aulet auf der Seite des kyklischen Teils bei den Querbändern einander gegenüber sich gestellt haben, auf dem kyklischen Durchmesser. Der Umfang ist dann durch 48 im übrigen zu teilen, und man mag denken, daß die 48 Choreuten sich ein wenig vom innern Umfang der *περιφέρεια λιθίνη* nach innen zu aufstellten, so daß sie sich von Koryphäus und Aulet deutlich absonderten, unter einander aber ein wenig näher standen. Das Mondjahr von  $354\frac{1}{4}$  Tagen erinnert an das Verhältnis von Peripherie und Diameter, 355. 113, welches, wenn auch nicht theoretisch bekannt, sich doch in *praxi* thatsächlich geltend machen mochte.

Bei einer ursprünglichen Aufstellung im Kreise von 49 Personen um 1 im Centrum des Kreises waren gleiche Abstände zunächst gegeben. Vergleiches wir damit die Dimensionen in Epidauros.

Der innere Durchmesser der *περιφέρεια λιθίνη* beträgt  $2 \times 9,77 = 19,54$ ; etwas mehr als 81 Spithamen, die  $= 19,4673375$  sind. Abstände von je 5 Spithamen im Bogen geben  $5 \times 49$  eine Peripherie von 245, was nach dem Verhältnis von 355. 113 auf einen Durchmesser von  $77\frac{250}{355}$  führt. Rechne ich 78 als beabsichtigten Durchmesser der Aufstellung, so giebt das 245,044 Peripherie mit je  $5\frac{44}{490}$  für den Bogen und 4,9983 für die dem gehörige Sehne. Danach ist als beabsichtigt, gedacht Durchmesser = 78, Peripherie = 245, Abstand = 5 Spithamen zu setzen.

19,54 m sind  $= 19,4673375 + 0,0726625$ , d. i. = 81 Spithamen und fast 1 Palaiste,  $\frac{1}{3}$  Spithame (1 Palaiste  $= 0,801125 \div 0,0726625 = 0,00745$ ), also fast  $81\frac{1}{3}$  Spithamen, so daß wir  $3\frac{1}{3}$  über 78 als die beabsichtigte Größe ansehen dürfen. Diese  $3\frac{1}{3}$ , auf beide Enden verteilt, giebt  $1\frac{2}{3} = 1\frac{1}{2} + \frac{1}{6} = 1\frac{1}{2}$  Spithamen + 2 Daktylen.

Wozu dieser überschießende Teil? Ich denke, er diente zu einem Umfang. Wenn davon etwa je 2 Daktylen am innern Kreis von 78 und 2 am äußern von  $81\frac{1}{3}$  Spithamen Durchmesser etwas erhöht waren, so blieben dazwischen  $1\frac{1}{3}$  Spithamen = 1 Spithame + 4 Daktylen oder 1 Spithame

+ 1 Palaiste =  $0,2403375 + 0,0801125 = 0,32045$  für einen inneren Gang, worin sich bequem schreiten liefs. Ihn mochten namentlich Mitglieder des Chors benutzen, wenn sie, nachdem sie die Treppe erstiegen hatten, in Abteilungen je nach den Stellen herumschritten, von wo sie dann weiter in den Kreis, mit 78 Durchmesser, hineintraten, um ihre Evolutionen zu beginnen. Ebenso beim Abzuge.

Das Ganze umgab dann noch bei dem oberen Halbkreis die höchste Nase der Treppe, 1 Daktylus breit, die sich symmetrisch über dem Wasserlauf als überragender Rand in gleicher Breite fortsetzte. So haben die beiden horizontalen Bretter der Treppe je  $\frac{5}{6}$ , zusammen  $1\frac{2}{3}$  Spithamen =  $0,4005625$ , und der Umgang ebenso viel, wovon dort die Nase über der höheren Stufe, der vorspringende Rand der Thymele abgeht, während er hier dazu kommt; so daß wir dort  $0,380534375$ , hier aber  $0,420590625$  erhalten.

Summieren wir alles, um den beabsichtigten Durchmesser zu erhalten. Wir haben von der Szenenfront aus bis zum kyklischen Mittelpunkt  $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 = 13,76$ ; von da bis zum senkrecht ihr gegenüberliegenden Punkt am Umfang des Wasserlaufs jenseits von diesem  $9,77 + 0,38 + 2,10 = 12,25$ ; zusammen  $26,01$ . Als beabsichtigte Einzelgrößen ergaben sich für  $2,41$ ;  $0,60$ ;  $0,60$ ;  $0,38$ ;  $19,54$  ( $2 \times 9,77$ );  $0,38$  m an Spithamen  $10$ ,  $2\frac{1}{2}$ ,  $2\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{7}{12}$ ;  $81\frac{1}{3}$ ;  $1\frac{7}{12} = 2,403375$ ;  $0,60084375$ ;  $0,60084375$ ;  $0,380534375$ ;  $19,54745$ ;  $0,380534$ ; zusammen =  $23,913580875$ , welche Summe keiner bestimmten Zahl von ganzen Spithamen so nahe kommt, daß sie beabsichtigt erscheinen könnte. Denn  $99$  sind =  $23,7934125$  m und  $100 = 24,03375$ , was  $1,120169125$ , also ganz eben über  $\frac{1}{2}$  Spithame ist, nämlich  $0,000000375$  mehr als  $0,12016875$ , also =  $99\frac{1}{2}$  Spithamen zu rechnen ist. Dies ist aber als zufällige Summe von beabsichtigten Einzelgrößen anzusehen, da es als ZahlgröÙe selbst keinen Anhalt für Weiteres giebt; nicht sind die Summanden durch verhältnismäßige Teilung des Ganzen entstanden; vielmehr ist jeder für sich beabsichtigt, und aus ihnen ist dann die nicht beabsichtigte Summe entstanden.

Die Gesamtsumme ist also als solche nicht zu finden; sie entsteht durch Addition der Kanalbreite zu der Gesamtsumme bis an den Kanal. Man muß aber diese Breite selbst erst durch Subtraktion der Gesamtsumme von der anderweitig gegebenen GröÙe des dramatischen Durchmessers, des der *ima circinatio*, finden. Diese findet man in Epidauros aus der Entfernung der Quadratseite von der Szenenfront, welche (s. o.), nach der Messung des Durchmessers zu  $26,01$  berechnet,  $3,809073465$  betragen würde. Da die Messung des Ganzen und Einzelnen aber überhaupt nicht scharf ist, so müssen wir auch bei diesem Teil, wie bei den andern, die jeder für sich beabsichtigte, aus den sich sehr annähernden Messungen gefundene GröÙen haben, so auch hier eine solche suchen. Diese ist hier  $15\frac{5}{16}$  Spithamen =  $3,80534375$ , was  $0,003729715$  weniger als die berechneten  $3,809073465$  macht. Über diese  $15\frac{5}{16}$  Spithamen wird also eine Bretterlage von  $16$  Spithamen um  $\frac{1}{6} = 2$  Daktylen vorstehen; was sehr wohl paßt. Berechnen

wir nun umgekehrt hieraus die beabsichtigte ganze Gröfse, nach dem Verhältnis der Teilung des Durchmessers durch die eingeschriebene Quadratseite  $0,292893:1,707107$ , so erhalten wir  $3,80534375:22,17917141$ <sup>130212/292893</sup>. Letztere beiden Summen geben addiert  $25,98451516$ <sup>130212/292893</sup>, also  $0,02548483$ <sup>162681/292893</sup>, also reichlich  $2\frac{1}{2}$  cm weniger als 26,01. So viel ist also die Ausführung oder Messung oder beide zusammen von dem im ganzen Beabsichtigten abgewichen; wenig genug, um für die Auffassung des Plans in Anschlag zu kommen.

Die Entfernung von der Szenenfront ist hiernach für den dramatischen Mittelpunkt auf  $12,99225758$ <sup>852106/292893</sup>, die des kyklischen auf  $13,759321875$  beabsichtigt, so dafs der Abstand von beiden  $0,76706429$  beträgt. Dies ist als 3 Spithamen und 2 Daktylen  $0,7210125 + 0,04005425 = 0,76106675$  beabsichtigt anzusehen, wodurch sich der Abstand von  $0,76706429$  auf so viel, auf  $0,76106675$  verringert. Dies also ist beabsichtigt.

Dies beträgt nun aber  $0,26101675$  mehr als die auf  $0,74$  angegebene Breite der Treppe, welche bei meiner Berechnung als dem Abstände der beiden Mittelpunkte gleich angenommen wurde. Die Erklärung dürfte darin liegen, dafs die Kanapees je zu den 2 Seiten einer Treppe etwas weiter von einander abstehen als die geradlinigen Fortsetzungen der Linien, welche an den *gradus* beiderseits in der Treppe herablaufen. Es wäre genau an der Stelle zu messen, wo die Endpunkte des Durchmessers der dramatischen *ima circinatio* zwischen den Kanapees, *ῥόνοι*, liegen, anderseits die des verlängerten parallelen Durchmessers des kyklischen Kreises, wenn dieser so weit verlängert wird, dafs er mit dem ersten Durchmesser gleich lang ist.

In Beziehung auf die Querriegel an den Enden des Kanals fehlt es leider an bestimmten Angaben über ihre Konvergenz, Breite und Höhe. Die Tiefe des Kanals, jener Höhe wohl gleich, ist in *Περικ.* 1881, *Ἀνακ.* p. 19, auf  $0,21$  angegeben.

Die Dimensionen der *ῥόνοι* auf *Illv. I'* dort sind, wie eine Vergleichung von 1 mit 3. 4 zeigt, widersprechend angegeben, also nicht zu erkennen und die Angaben nicht zu benutzen.

Unter beabsichtigt verstehe ich Folgendes. Der Baumeister hatte Mafse, Stäbe, Ketten, nach Daktylen, Palaisten, Spithamen geteilt. Die Meter-, Centimeter-, Millimeter-Angaben der Berichte über die Ausgrabungen stimmen damit nicht so, dafs sie auf bestimmte Summen, Brüche von jenen reducierbar sind. Man mufs also, die Richtigkeit dieser Angaben vorausgesetzt, zusehen, welche nächste der olympischen Gröfsen der Baumeister gemessen, folglich beabsichtigt hat. Es handelt sich dabei mitunter um ganz minimale, mitunter um etwas gröfsere Differenzen. Letztere bedürfen der Erklärung durch den Zweck, gewisse Anhaltspunkte für die Errichtung der Holzgerüste zu sein. Ohne eine Untersuchung, wie ich sie am Hippolyt durchgeführt habe, bleibt dies und der Plan des Ganzen sogar unerklärlich.

Bei den Rundtänzen kamen, wenn der eine Fuß näher, der andere entfernter dem Centrum schritt, *πόδες ἄλλοιοι* zur Anwendung, indem entweder der innere Schritt als 1, der äufsere als *ἄλλοιος*, oder der äufsere als 2, der



innere als *ἄλογος* galt. So erhält man alogische Jamben, Trochäen, Anapäste, Daktylen, Choriamben; vgl. Dionys. Halic. de compos. verb. ed. Göller p. 118; Hephaest. Gaisford I, 173, 15 in den Scholien.

Ich kehre zu der Darstellung des dramatischen Aufführungsplatzes zurück.

Nach dem oben Ausgeführten, Angegebenen sind für das Logeion  $22\frac{1}{2}$  Spithamen Tiefe und dahinter noch 3 bis an die Scenenfront erforderlich. Das sind zusammen  $25\frac{1}{2}$ . Daneben reichen auf den Vorsprüngen, und  $\frac{1}{6}$  über diese noch hervor, 16 Spithamen von der Scenenfront aus. Darunter bleibt der schöne Steinbau der Vorderseite der Prosceniumsvorsprünge ganz sichtbar, wenn man sich die Bretterlage noch etwas über die obere Linie des Steinbaus erhaben denkt. So erübrigen  $9\frac{1}{2}$  bis zum Rand der Thymele am Logeion, und diesen,  $\frac{1}{2}$  breit, dazu gerechnet, noch 10, was im ganzen  $36 = 25\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 10$  sind. 10 Spithamen also der Thymele liegen vor den Eisodoi, falls diese so breit sind.

Das ist der Fall. Bestimmte Angaben der Entfernungen fehlen. Nimmt man aber von den Analemmen und *πλάκες* die Punkte an den Eisodoi — sie differieren, scheint es, an beiden Seiten eine wenig von einander —, durch welche eine Senkrechte von den Enden der kyklisch-dramatischen Parallele nach den Enden der Scenenfront geht, so sind das durch die Enden der Analemmen etwas mehr als eine Senkrechte von den äußersten Punkten der untersten Stufe, von 12 und 13, bis zur Scenenfront. Von letzteren aus sind es 34 Spithamen = 8,171475 links, etwas mehr rechts. Es soll wohl absichtlich nicht alles ganz genau stimmen, um nicht ein unkünstlerisches Gefühl der Peinlichkeit zu erregen. So bleiben zwischen den 16 Spithamen des Prosceniums und den  $25\frac{1}{2}$  bis an die Ecke der Thymele noch  $9\frac{1}{2}$  neben dem hölzernen Vorbau des Logeions, um darin eine breite Flügeltür unter diesen hölzernen Logeionsteil anzulegen, so daß Zuschauer von der Eisodos unter diesen und von da unter die Thymele und so weiter gelangen konnten. Von der Thymelecke an ferner, von  $25\frac{1}{2}$  an war bis zu 34—35 noch Platz genug, um eine Treppe an die Thymele anzulegen, die bei dem Ausgang auf diese 13, beim Aufgang am Boden der Eisodos schmaler war. Diese Form, wobei auch weniger Steilheit erforderlich war, scheint mir passender, als wenn die Choreuten, aus den Prosceniumsthüren tretend, erst einige (nicht alle) in den Raum vor dem untersten *gradus* hineintraten, soweit dahin noch die 13 reichten, und dann einige vom Zuschauerraum her auf die Thymele stiegen, während sie doch von den ideellen Räumen draußen herkommen sollten. Die Entfernung zwischen den inneren, an der Orchestra gelegenen, Ecken der unteren Teile der *πλάκες*, welche untere Teile die Breite des Fußplatzes vor den *θρόνοι* haben, beträgt (nach *Illv. A' 3*) 23,94 m, etwa  $99\frac{2}{3}$  Spithamen,  $7\frac{2}{3}$  mehr als 92. Davon ist die Hälfte  $3\frac{5}{6}$ , gegen 1 Meter. Darin eine Treppe anzulegen, wäre möglich, doch würde diese dann sehr leiterartig. Auch das spricht dagegen, daß die Treppe noch in den Raum zwischen Thymele und Zuschauerraum hineingesprungen sein möchte. Diese Treppen waren umgekehrt keilförmig, wie die *νεκρίδες* des Zuschauerraums.

Über, vor den Thüren der Vorsprünge denke ich die Sitze der Rhabduchen, die es doch wohl auch in Epidauros gab. Eine kleine Plattform über den Säulen trug ihre Stühle, so daß sie von dort bequem aufs Logeion und über die Thymele und den Zuschauerraum blickten, ohne in einem dieser Orte sich zu befinden. Das bißchen, was etwa der Blick hinter ihnen zu sehen durch das Hervorragen ihrer Häupter und der Rücklehnen von den Stühlen behindert wurde, ist unbedeutend. An der Seitenwand des Logeions von dem Punkt 16 vor der Szenenfront an lief eine schmale Treppe nach der Thymele hinab, worauf sie das Logeion wie die Thymele bequem erreichen und von dieser über die eben besprochenen Eckplätze nach dem Zuschauerraum bei den Ecken der Analemmata gelangen konnten. Die Säulen sind 2,76 m, die Säulenwand ist etwa 3,50, nebst hölzernem Überbau, hoch.

Für eine solche Einrichtung in Athen, wo übrigens der kyklische Kreis etwas weiter von der Szenenfront ab lag, spricht das Bild bei Wieseler 'Denkmäler' XI 2. Die Rhabduchen sitzen auf einer weniger tiefen als breiten oblongen Fläche, etwas niedriger als der Schauplatz zwischen ihnen, wie die Stellung ihrer Füße und der Stuhlfüße und die der Füße der Schauspieler zeigt, und auf einer etwas weniger tiefen Plattform als der abgegrenzte vordere Teil des Logeions zwischen ihnen, wie der Strich zeigt, der etwas hinter der Plattform durchs Logeion geht. Parodoi und Prosceniumsfläche hinter den Rhabduchen sind nicht mit dargestellt, sondern es ist freier Raum hinter ihnen. Denken wir die Linie durchs Logeion hinter den Stühlen fortgesetzt, so zeigt das den Zwischenraum an. Passend sitzen die Rhabduchen nicht auf oder an einem Teil des Aufführungs- oder Zuschauerplatzes, sondern auf einem zu keinem Teil besonders gehörigen Platz: die Plattform wird frei von 4 schwachen Säulen, Stangen getragen, da sie kein größeres Gewicht zu tragen hat. Der Ort ist ἐν τῇ θυμῆϊ, über der Thymele, an, bei ihr, dem Tanzgerüst in der Orchestra. Vgl. A. Müller 'Gr. B.-A.' S. 302; Wieseler 'Thymele' S. 44; Kühner 'Ausf. Gr. d. griech. Spr.' II § 429, 2 Anm. 1; § 418, 2. Eine verschiedene Höhe vor und hinter der Linie läßt sich nicht daraus schließen, daß der vordere weniger tiefe Teil neben den Plattformen liegt; ähnliche Linien finden sich XI 1 und 6, in verschiedenen Teilungsverhältnissen. XI 1 beweist, daß nicht verschiedene Niveaus gemeint sind, dadurch, daß dahinter noch eine 2. Linie und dritte Abteilung unter der großen Thür ist, während die Füße meistens über die 2. Linie hin stehen. Die beiden Alten kommen wohl aus der Thür, und so dient dies auch zum Beweis, daß hier *altitudo* und *latitudo* nicht durch die Linien an sich gegeben sind; denn Beine und Kleider, die doch über dem Niveau sind, gehen auf *altitudo*, Fußspitze und Ferse aber auf *latitudo*. Ich denke, soweit *latitudo* gemeint ist, sind etwa verschiedene Bretterlagen gemeint. Daß es sich um ein griechisches Stück auf XI 1 handelt, meint Wieseler zu XI 1; und dann wird das Griechische doch wohl auch eben in griechischer Theatereinrichtung dargestellt sein.

Aus dem Klagetanz des Hippolyt, 1347 ff., ergibt sich eine Gesamt-

länge des Schauspielerplatzes, Parodoi und Logeion zusammen, von 79. 1. 79, d. i. 79 zweimal, in Synapheia = 157. Dies sind  $91 = 7 \times 13$  und  $66 = 2 \times 33$ .

Dieser Gesamtplatz muß nach den Pylonen zu, nach außen einen Abschluß gehabt haben. Am einfachsten wird er durch einen Vorhang quer über den hölzernen Überbau über die Rampen bewirkt. Dazu könnten die Vorsprünge nach *X* und *T* hinein benutzt sein. Ein solcher Vorhang mußte an einer Querstange hängen und auf und zu gezogen werden. Die das thaten, mußten doch wohl während einer Aufführung wo möglich unsichtbar sein. Beiden Erfordernissen genügte eine Einrichtung, wobei die Querstange durch die Mauern zwischen *X* und *T* ging und drinnen Weiteres damit im Zusammenhange stand. Nun liegen die nach *X* und *T* hineingehenden Mauerstücke gerade 157 Spithamen auseinander und könnten dabei benutzt sein. Das Stück des *X* hat ein entsprechendes nach der Parodosseite hin, wodurch hier ein Querriegel entsteht, und könnte, obwohl unter dem Wege der Rampe darüber liegend, dabei doch eine Bedeutung gehabt haben. Was aber die Mauerlücke dabei ist und was der Einsprung unter die Parodos *N* weiter nach dem Proscenium zu bedeutet, ist ganz unklar. Hinter dem Vorhang konnten sich die Schauspieler, mitunter auch Choreuten, ehe sie auftraten, dem großen Publikum verborgen, aufstellen. An diesen Vorhang mag bei der Stelle Aristot. Eth. ad Nicom. IV 2 über die ἐν τῇ παρόδῳ (beachte das τῇ) πορφυράν z. B. der Megarer gedacht werden.

Wie gelangten die spielenden Personen dahin? Es läßt sich dies so vorstellen.

Von den vordersten Punkten der  $\frac{3}{4}$  Säulen ward eine Bretterwand parallel mit der divergierenden Mauer der Parodos an den Treppen *K'* und *Z'* vorbei, so daß noch ein kleiner Zwischenraum zwischen der Bretterwand und der untersten Steinstufe blieb, auch dem Mittelpfeiler vorbei bis nach dem Eingang, *A* und *E*, der Eisodoi gelegt. Die spielenden Personen schritten aus den schrägen Thüren *K* und *Z* durch den so gebildeten Gang bis an die Steintreppen. Diese wurden mit einer Plattform überbaut, die zwischen der untersten Stufe und der Bretterwand auf Pfählen ruhte, die in, auf dem Boden dort standen. Die Mittelpfeiler verdeckten sie. Die Pylonen zu den Parodoi wurden verschlossen. Die Plattform erstreckte sich nach dem Innern der Parodoi hinüber; Stufen führten vom Gang her auf sie hinauf, von ihrem Teil im Innern der Parodoi wieder andere Stufen nach der Richtung des Logeions hin. Sie führten auf eine höhere Plattform, Treppenabsatz, der vor dem Vorhang draussen lag. Dort stellten sich die Spielenden hinter diesem auf, ehe sie eintraten. Der Boden der Parodos sodann, der nun, zum Aufführungsplatz gehörig, aufs Logeion führte, hatte eine nur sanfte Steigung, durchaus nicht ähnlich wie die nicht überbaute Rampe oder Treppe, die von den Pylonenthüren *A* und *M* her dahin führte. Gebildet ward der Boden der zum Aufführungsplatz gehörigen Parodos durch Bretter, die teilweise über die Eisodos sich erstreckten, auf der Wand ruhend, und so weit vor sich erstreckten, daß sie mit den vordersten

Punkten der  $\frac{3}{4}$  Säulen in einer Geraden lagen. Der Vorhang liefs den Gegensatz des vor und hinter ihm liegenden Teils vom Platz längs des Scenengebäudes denen draussen und drinnen nicht erscheinen. Nur der Teil drinnen hatte ideelle Bedeutung. Ein geringer Teil des Publikums sah den Teil draussen, sah gewissermaßen hinter die Couliissen.

Der ganze prächtige Bau des Prosceniums und der Parodoi und Pylone zu ihnen muß aber noch einen andern Zweck gehabt haben, als dazu zu dienen, daß er in überbautem Zustand einen Teil des Aufführungsraums bildete. Die meiste Zeit des Jahres sah man ihn ohne seine hölzernen Umgebungen. Wozu hat man ihn so wohl benutzt? Über solche Verwendungen in Epidauros läßt sich nichts beibringen. Sie mögen einiges Analoge mit solchen in Athen gehabt haben, namentlich auch in Bezug auf die Vorbereitungszeiten für die Aufführungen.

Für die Auffassung der Erklärung von *ὀκρίβας* bei Timäus ist besonders wichtig die der Worte *θυμέλη γὰρ οὐδέπω ἦν*. Dies heisst nicht, in jener Zeit gab es überhaupt noch keine Thymele, sondern es war in dem Augenblick eine Thymele noch nicht einmal da, nicht aufgeschlagen, weil es dazu noch nicht Zeit war, da noch nicht gespielt, sondern erst ans Volk geredet ward.\*) Also kann dieser Ort, der Ort der Spiele, Tanzspiele, das Gerüst in der Orchestra nicht gemeint sein, sondern es muß der Ort gemeint sein, wo diese *τὰ δημόσια λέγοντες* auftraten. Ein solcher *λέγων*, Redner ans Volk, war Agathon in dem Augenblick. Er kämpfte mit einer Rede, die er vorm Volk hielt, analog wie beim Symposion mit Reden gekämpft ward; mit einer Rede, nicht mit einem Drama; das sollte erst kommen. Das liegt in dem scharfen Gegensatz, den die Platonische Stelle macht, Sympos. 194: *Ἐπιλήσμων μέντ' ἂν εἴην, ὃ Ἀγάθων, εἰπεῖν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαλόντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν, καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσούτῳ θεάτρῳ, μέλλοντος ἐπιδειξεσθαι σαυτοῦ λόγους, καὶ οὐδ' ὅπωςτιοι ἐκπλαγέντος, τὸν οἰηθέντ' ἐν σε δορυβήσεσθαι ἔνεκα ἡμῶν ὀλίγων ἀνθρώπων*. Damals redetest du zum ganzen Theaterpublikum, jetzt gilt es eine Rede an uns wenige: beide Male ist es eine Rede, um die es sich handelt; nicht einmal, damals, eine Aufführung, worin du mitspieltest, einmal, jetzt, eine Rede, die du hältst. Als Beweis nun dafür, daß *ὀκρίβας* das *πῆγμα* sei, wo die *δημόσια λέγοντες* stehen, führt er, das Wortpiel mit *λέγειν* pointierend, ein Zitat an: gewiss wenigstens sagt einer, *λέγει τις*, der Redeplatz, *λόγιον* (*λογεῖον*) ist eine *πῆξις*, die aus Holz bereitet wird, eine Holzfläche (die natürlich auf einem Gestell steht). Da nun durch dies Zitat wenigstens allgemein feststeht, daß der Redeplatz ein Holzgerüst ist und *ὀκρίβας* heisst, so ist das auch in der Stelle Platos, die Timäus erklärt, gemeint. Denn eine Thymele

\*) *Ὀκρίβας πῆγμα τὸ ἐν τῷ θεάτρῳ τιθέμενον, ἐφ' οὗ ἵστανται οἱ τὰ δημόσια λέγοντες. Θυμέλη γὰρ οὐδέπω ἦν. Λέγει γοὺν τις· Λόγιον (καλὸν λογεῖον. R.) ἐστὶ πῆξις ἱστοροσμένη ἐύλων, εἴτα ἐξῆς Ὀκρίβας δὲ ὀνομάζεται. — Schol. Platon. Sympos. 194 B. ὀκρίβαντα] τὸ λογεῖον ἐφ' οὗ οἱ τραγωδοὶ ἤγωνίζοντο. τινὲς δὲ κίλλβαντα τρισκελῆ φασιν, ἐφ' οὗ ἵστανται οἱ ὑποκριταὶ καὶ τὰ ἐν μετεώρῳ λέγουσιν.*

war in dem Augenblick, als Agathon auftrat, auch noch nicht einmal da, kann also nicht gemeint sein. Und daß noch etwas anderes gemeint sein könne, wird als unmöglich stillschweigend vorausgesetzt, da nur noch ein Spielgerüst sonst in Betracht kam, außer dem *πῆγμα* der Redner ans Volk. Dies *πῆγμα* setzt Timäus als etwas Bekanntes voraus, denn er nennt es *τὸ ἐν τῷ θεάτρῳ τιθέμενον*. Logeion = Pulpitum, und Thymele = Tanzgerüst sind viel zu groß, als daß Timäus davon den Ausdruck *τιθέμενον* hätte gebrauchen können. Es ist ein kleineres Gerüst für den Redner ans Volk, das hier *λογεῖον* heißt. Eine eigene, seine eigene Rede hielt Agathon, kämpfte damit gegen andere Mitbewerber, die mit solchen Reden mit ihm sich bewarben, mit ihm kämpften: vgl. Engelhardt zu Laches 179 über *ἐπιδεικνύσθαι* und *ἐπιδεικνύναι*. Er selbst stellt dar; aber doch nicht ein ganzes Drama er allein. Er spielt nicht recitierend alle Rollen eines Dramas. Der Plural *λόγους* entscheidet nicht für Rollen; auch eine Rede sind *λόγοι*, amplifizierend. Auch *σεντοῖ* paßt besser für eine Rede, wo er in eigener Person spricht, als für ein Drama, wo er von ihm verfertigte Rollen anderer darstellt. Das bekannte *πῆγμα* ist es in diesem Fall, was ins Theater gestellt wird, das, worauf die Redner ans Volk stehen; auch später noch, bei andern Reden wurde es gebraucht, ob schon in Agathons Zeit um 416, bleibt dahingestellt. Eine Thymele, ohne ἥ; daß die Einrichtung einer Thymele überhaupt, der bekannten Thymele, um 416 noch nicht existierte, ist nicht gemeint, sondern daß eine Thymele, die Errichtung der Thymele für diesen Fall, zu der Zeit, als Agathon auf den Okribas stieg, während der Spieltage 416, noch nicht vorhanden, nicht geschehen war, das ist gemeint. Denn eine Thymele war auch noch nicht einmal da, vorhanden. Da es nach dem Zitat wenigstens allgemein feststeht, daß der Redeplatz der Redner ans Volk ein *πῆγμα* aus Holz war, das ins *θεάτρον* gesetzt ward, so kommt für den Spezialfall mit Agathon der Spezialgrund zur Geltung, daß, als er redete, eine Thymele noch nicht da war, er also nicht auf einer solchen reden konnte; dann aber könne nur das *πῆγμα* der Volksredner gemeint sein, so schließt Timäus.

Man könnte fragen, ob nicht die Meinung sei: „*θυμέλη* = Aufführung fand noch nicht statt (Beispiele bei Passow 'Handwörterbuch' unter *εἶμι*, S. 792, B 3), sondern Volksrede, also ist bei Plato nicht das Spielgerüst, sondern das Redegerüst gemeint.“ Der Schluß wäre aber falsch; denn Agathon konnte ja auf dem Spielgerüst reden, das zwar von seinem Hauptzweck seine Bedeutung im allgemeinen hat, doch schon, etwas früher errichtet, zu der einleitenden Handlung, den Reden Agathons und seiner Mitbewerber hätte benutzt werden können.

Welches Gerüst zu den Spielen? Das Logeion, *pulpitum*, der Schauspieler? Nein, denn es ist als das für die Volksredner bezeichnet und also ein speziell für diese dahin, ins Theater, Gesetztes. Mit den *ὑποκριταί* trat Agathon auf, darum aber noch nicht als *ὑποκριτής*, sondern mit den Personen, die von ihrem wesentlichen Zweck *ὑποκριταί* hießen, aber noch nicht das Drama spielten. Das hölzerne Gerüst, das errichtet war überhaupt

für die ans Volk, vorm Volk Redenden (darunter auch die Spielenden), die Öffentliches, das Volk Angehendes vortrugen, ist nicht der Sinn. Denn ein solches Gerüst wäre ja auch eine hölzerne Thymele gewesen, ein Spielgerüst, das eben vom *ὀκρίβας* hier bei Plato unterschieden werden soll. Also ein Gerüst für eine besondere Klasse von Redenden vorm Volk, *δημόσια* Redenden, ist gemeint, die nicht als Spielende auftraten. An ein bloß aus Holz bestehendes, von einem spätern auch steinernen oder bloß steinernen *πῆγμα* für Schauspieler, spielende Schauspieler [verschiedenes] ist also nicht gedacht. Der Gegensatz zu steinern kommt überhaupt nicht in Frage. Aus Holz sind Okribas und Thymele; der Unterschied von beiden, die als etwas Verschiedenes bezeichnet werden, ist durch ihren Zweck begründet; den giebt das pointierte *λέγοντες*, *λόγιον* (*λογεῖον*) an, womit auch *λέγει τις* ein etymologisches Wortspiel ist. Der *ὀκρίβας*, das *πῆγμα* für die *τὰ δημόσια λέγοντες*, ist nun aber eben eine allgemeine, dauernde, d. h. auch später noch gebrauchte Einrichtung; später gab es aber ein dauerndes *λογεῖον* mit steinernem Unterbau. Ein Umbau um dieses war er nicht, denn er ward gesetzt, ins Theater gestellt, war etwas für sich. Dieser Umbau kann aber auch nicht mit *θυμέλη* gemeint sein. Denn wo ist ein solcher bloßer hölzerner Umbau im Unterschied von dem steinernen Bau dahinter, dem Pulpitum, Bretterboden auf steinernen Mauern, Thymele genannt worden? Auch nicht als Teil des ganzen Aufführungsplatzes, [der] Thymele hiefse, Schauspieler- und Choreutengerüst zusammen, kann er Thymele, speziell Thymele heißen; weder als Teil eines gemeinsamen Gerüstes für Schauspieler und Choreuten, noch als Teil des einen Teils, des Schauspielerteils, von einem zweigeteilten, besondere Teile für Schauspieler und für Choreuten enthaltenden Gerüste. Daß später das Schauspielergerüst schlechthin *λογεῖον* hiefs, kommt nicht in Betracht; man muß sich dadurch nicht in der Auffassung der Timäusstelle beirren und verwirren lassen, muß nicht damit an das *μετὰ τῶν ὑποκριτῶν* anknüpfen wollen. So bleibt denn nur, daß *θυμέλη* bei Timäus, nach alter Überlieferung, das spezielle Tanzgerüst ist, und die Timäusstelle wird zu einem Beweis für das Dasein eines solchen.

Wo aber stand der Redner-Okribas? Die Einrichtung war eine dauernde, d. h. auch später noch in Anwendung kommende, also auch noch zur Zeit eines steinernen Logeions der Spiele übliche. Er ward nicht auf ein Logeion für Spiele gesetzt. Der schlichte Ausdruck *ἐν τῷ θεάτρῳ τιθέμενον* paßt dazu nicht; es wäre dann eine speziellere Angabe eben jenes Ortes auf dem Logeion der Spiele zu erwarten. Also vor einem solchen stand er. Dort befand sich noch keine Thymele; somit stand er auf dem freien Boden der Orchestra, wo später die Thymele war, nicht etwa dieser an Umfang gleich, sondern an einem Teil des Raums, der mit dieser dann jedesmal überbaut ward. Aber nicht nach der Mitte hin, sondern nahe vor dem Ort des steinernen Logeions. Denn zum ganzen Volk sollte der *τὰ δημόσια λέγων* sprechen, also nicht sich bald rechts bald links wenden, sondern im allgemeinen alle vor sich haben und im besondern auch nach Umständen mehr oder weniger rechts und links sich wenden können.

Sokrates sah dem Agathon zu, betrachtete ihn — ἰδών ist im Gegensatz zu νῦν οἰηθείην plusquamperfektisch —, wie er männlich und hochgemutet mit den, mit seinen Schauspielern hinaufstieg, auf das hohe Gertist hinaufstieg und, oben angekommen, gegenüber einer so grossen Versammlung der θεαταί aufblickte, als er, etwas zaudernd, reden, seine eigene Rede selbst halten wollte, doch in der Befangenheit mutig die Augen aufschlug, geradeaus, nicht gebückt, aufs Volk schaute. Hoch ist der ὀκρίβας, das liegt im durativen Partizip ἀναβαλόντος. Ich denke, er kam von einer Eisodos her mit den Schauspielern; er und seine Mitbewerber kamen aus dem Scenengebäude, nicht von der Strasse, in die Eisodos, und schritten, wohl über eine ähnliche Einrichtung, wie die Parodoi und die Treppen K' und Z' bei den Pylonen in die Eisodoi hinabgegangen, diese entlang sowie in die Orchestra, die einen Bewerber von rechts, die andern von links, und erstiegen hohe Treppen, die, beiderseits hier an den Okribas gesetzt, hinaufführten. In Epidaurus fanden solche Wettkämpfe der Poeten mit Reden vor dem Volk vor den Aufführungen nicht statt, sondern fielen weg. Es war nie προάγων.

Plutarch Demetr. 34: Οὕτως οὖν τῆς πόλεως ἐχούσης εἰσελθὼν ὁ Δημήτριος καὶ κελύσας εἰς τὸ θέατρον ἀθροισθῆναι πάντας, ὅλοις μὲν συνέφραξε τὴν σκηνὴν καὶ δορυφόροις τὸ λογοῖον περιέλαβεν, αὐτὸς δὲ καταβὰς ὥσπερ οἱ τραγωδοὶ διὰ τῶν ἄνω παρόδων, ἔτι μᾶλλον ἐκπεπληγμένων τῶν Ἀθηναίων, τὴν ἀρχὴν τοῦ λόγου πέρας ἐποιήσατο τοῦ δέους αὐτῶν. Demetrius zog in die belagerte, von Hunger erfüllte Stadt ein. Er schloß das Scenengebäude mit Waffen, Bewaffneten ein, die er gedrängt davor aufstellte, und umfasste das Logeion, wie durch diese Bewaffneten im Hintergrunde schon, nun auch noch beiderseits mit Speerträgern. Dann trat er aus dem Scenengebäude, das gewissermassen sein Feldherrnzelt war, natürlich aus der Mittelthür, und stieg, wie die Tragöden, die also doch auch aus der Mittelthür kamen, um hinabzusteigen, durch die oberen Parodoi hinab. Die Tragöden waren also auch die Hauptpersonen, und so sind die Dichter von Tragödien hier mit diesem Wort gemeint. Sie stiegen mit ihren, jeder mit seinen Schauspielern, durch die oberen Parodoi hinab. Der Gegensatz, die unteren Parodoi, sind die Wege zur Orchestra, in Epidaurus die neben den Rampen, die, die von den Pylonen A und E herkommen, neben Z und N, denen, die von M und A herkommen; die unteren Parodoi heissen auch ohne Zusatz die Eisodoi. Die kämpfenden Poeten zogen durch die oberen Parodoi hinab; die oberen Parodoi, heisst es in zusammenfassendem Ausdruck, während natürlich im Einzelfall jeder Poet immer nur die eine oder andere Parodos benutzte. Dieser zusammenfassende Ausdruck διὰ τῶν ἄνω παρόδων ist von Plutarch beibehalten. Hatte einer seine Rede auf dem Okribas gehalten, so stieg er wieder über dieselbe Parodos hinauf, über die er gekommen. Zum Okribas führten Treppen von jeder Seite, d. h. rechts und links, von jeder Eisodos her. Vom Okribas ist bei Demetrius keine Rede; sein Kommen ist nur so weit mit dem der Tragöden verglichen, als es sich um das Herabschreiten διὰ τῶν ἄνω παρόδων handelt. Die Athener waren schon durch

die Soldatenaufstellung auſſer ſich geſetzt; ſie wurden es noch mehr, als er nun ſelbſt zu ihnen herabſchritt. Begleitet war er wohl, wie ja auch die Tragöden, und wie dieſe von ihren Schauſpielern, ſo er wohl von ſeinen hohen Offizieren. Da er als Freund erſcheinen wollte, ſo kam er wohl ἀγρόθεν in dem Sinne, daſs er aus dem atheniſchen ἀγρός kam, ohne Rückſicht darauf, daſs er fernher, als Fremder, durch den Peloponnes, nicht vom Hafen Athens her, gekommen war. Und ſo kam er wohl die Parodos der Zugehörigkeit, der Heimat, herab. Doch er kam nicht zu einem ἀγών, und ein Okribas ſtand denn auch nicht vor ihm da. Er hielt ſeinen λόγος von einem βῆμα, das anderer Einrichtung, wohl niedriger war. Ein βῆμα kommt ſofort vor. Das Volk nämlich jubelte, und es erſchollen ἀπὸ τοῦ βήματος die ἐπαινοὶ τῶν δημαγωγῶν. Äſchines, Ktesiphon § 67, wozu das Scholion: ἐγλύνοντο πρὸ τῶν μεγάλων Διονυσίων ἡμέραις ὀλίγαις ἔμπροσθεν ἐν τῷ φθελῷ καλουμένῳ (dem an der Enneakrunos) τῶν τραγῳδῶν ἀγῶν καὶ ἐπιδειξεις ὧν μέλλουσι δραμάτων ἀγωνίζεσθαι ἐν τῷ θεάτρῳ· δι' ὃ ἐνύμνος (Usener für ἔτοιμος, ἐτοίμως) προάγων καλεῖται, εἰσίσαι δὲ δόξα προσώπων οἱ ὑποκριταὶ γυμνοί. Der Okribas, von dem Plato nach Timäus handelt, war nicht ἐν τῷ φθελῷ, ſondern ἐν τῷ θεάτρῳ. Wovon alſo das Äſchines-Scholion handelt, iſt etwas anderes; in ihm ſelbſt heiſst es auch ſofort gegensätzlich ἐν τῷ θεάτρῳ. Die Dramen ſollten erſt im Theater kämpfen. Sollte ἐπιδειξεις keinen ſubjektiven Genitiv haben? Nahe liegt es, ihn in τῶν τραγῳδῶν zu finden. Seitens dieſer fand ein ἀγών und eine ἐπιδειξεις ſtatt; Anaxim. Rhet. 35, p. 225, 15 Sp.: οὐκ ἀγῶνος ἀλλ' ἐπιδειξεως ἕνεκα; zweierlei, und doch wohl eins. Die τραγῳδοὶ ſind hier wohl Schauſpieler, da es nachher erklärend heiſst: εἰσίσαι δὲ δόξα προσώπων οἱ ὑποκριταὶ γυμνοί. Die Schauſpieler kämpften mit einander, indem ſie ἐπεδείκνυσαν <vorſtellten> von den Poeten Gemachtes. Letzteres, die δράματα, kämpften, bildlich, mit einander nachher ἐν τῷ θεάτρῳ, hier im Odeon aber die Tragödiend Schauſpieler.

In Epidaurus mag dieſer Kampf im Theater ſtattgefunden haben.

Ein Kampf war es, τῶν τραγῳδῶν ἀγῶν, ſo daſs προάγων nachher nicht bloß einen feſtlichen Akt hier bedeuten kann, der zur Einleitung des ἀγῶν diente. Wie ſollten die Schauſpieler kämpfen, wenn ſie nichts ſpielten, wenn bloß verkündet wurde, was im Theater nachher kämpfen ſollte? Dieſe Verkündung, Ankündigung war nicht ausgeſchloſſen, auch im Theater nachher nicht; war aber hier, wie dort, nicht das eigentliche τὰ ποιήματα ἀπαγγέλλειν, das ein Vortragen von Dramatiſchem war, von ſo vielem, daſs es zur Beurteilung der Schauſpieler genügt. Dies geſchah am Asklepiostage, dem 8. Elaphebolion. Wenn die Schauſpieler jemandes ſiegten, ſo kam das dem Kampf der Dramen im Theater ſchon im voraus zu gute. Und die Epideixis der Schauſpieler, die nicht die ſchlechteſten Partien auswählten, erweckte ſchon für den Poeten ein günſtiges Vorurteil. Es folgten mehrere προάγωνες im Theater, der ἐν τῷ φθελῷ war aber nach allem der προάγων. An ihm nahmen auch die Choreuten, doch wohl nur ſingend, teil, mit ἀπαγγέλλειν, ſie mit ſingender; wie es über Sophokles heiſst, daſs er ἐν τῷ προάγωνι bei erhaltener Todesnachricht über Euripides den Chor



und die Choreuten unbekrönt hereinführte. Es fehlten wohl immerhin manche Zuhörer, die nachher im Theater waren; daher die Verkündigung des Titels vom Stück in letzterem immer noch als Hauptsache in Aussicht stand. Konnte Angekündigtes überhaupt auch nicht einmal im letzten Augenblick ausfallen?

Nachdem das Bild des Gottes am Abend, wenn der 9. Elaphebolion anbrach, bei Fackelschein ins Theater gebracht war, fand die Pompe statt, Mommsen 'Heortologie' 392 ff. In der Pompe ward auch der Opferstier geführt, den man ἐν τῷ ἱερῷ dann opferte; das ἱερόν ist das Theater, denn dort war jetzt Dionysos, von der ἐσχάρα dahin gebracht. Die Pompe fand bei Tage statt. Alle Teilnehmer versammelten sich irgendwo; ich denke, im Theater, die Zuschauer im Zuschauerraum, die an der Aufführung Beteiligten im Bühnengebäude, die, welche mit den Geschenken und den Opfertieren zu thun hatten, mit diesen in der nicht überbauten Orchestra. Aus dem Innern des nicht dekorierten Bühnengebäudes traten, im Schmuck, den sie dort angelegt, etwa die Poeten und Schauspieler aus den 3 Thüren, die Choreuten aus den *aditus*, den *itineris versurarum*, auf das ebenfalls noch nicht umbaute, mit seinen Säulen prangende Logeion — *P* und *T* waren etwa Garderobenzimmer. Dann begann die Pompe, voran die Priester mit dem Gott durch das Thor der einen Eisodos hinaus; hinter ihnen Dichter, Schauspieler, Choreuten mit dem, was dazu gehörte, in derselben Richtung, die daneben gelegene Parodos, die eine Rampe oder teilweise Treppe war, hinab — bei analoger Einrichtung in Athen, wie in Epidaurus — und dann, wer sonst noch mitzog, durch die Stadt, indem unterwegs ein kyklischer Chor den Zwölfgötter-Altar umtanzte; zurück durch die andere Eisodos und Parodos. Der Stier ward hinter dem Schiffskarren von 2 Satyrn geführt (Rhein. Museum 1888, 355 ff.) und dann in der Orchestra geopfert, angesichts aller auf dem Logeion und im Zuschauerraum. (Die vertiefte Platte in der Mitte des Rhombus in Athen sehe ich nicht für die Stelle eines Altars, sondern als für die Errichtung eines Gerüstes bestimmt an; etwa in der Größe des Rhombus, für distinguierte Personen während des Opfers, das auf einer dem Gott nähern Stelle stattfand; so daß diese Personen wie die auf dem Logeion den Gott, der nach dem Spielplatz schaute, vor sich hatten.)

Alle kehrten von der Pompe an ihre Stellen vor derselben zurück. Auf dem Logeion der Spiele mag man sich die Schauspieler in der Mitte, die Choreuten an den Ausgängen der Parodoi aufs Logeion so denken, wie Demetrios die *θίαλα* und die *δορυφόρους*, wohl absichtlich analog, aufstellte.

Nach dem Opfer des Stiers war der Augenblick für die Ankündigungen und Siegesbitten der nun am folgenden Tage bevorstehenden Spiele gekommen. Auf einem kleineren Gerüst, wo der Rhombus in der spätern römischen Pflasterung liegt, nahmen die vornehmen Zuschauer Platz und hörten die Poeten mit ihren *ὑποκρίματα*. Zu jenen Personen sind die Richter zu zählen, wodurch die Stelle Harpocratio rec. Bekker 157, Anm. post 4 B C *προαγώνες εἰσι λόγοι οἱ προευντελίζοντες ἡμῖν τῶν δικαστῶν τὴν ἀκοήν· ἄγων*

γὰρ ἡ κρισις einen noch passenderen Sinn erhält. Vgl. dort noch vorher Z. 3 βλέπειν ἐναντίον mit Sympos. 194 B. Agathon hielt eine Rede, und auch auf solche Reden nimmt Harpokration hier im rhetorischen Lexikon Rücksicht, wo er gerade von Demosthenes ἐπὶ Κτησιφῶντος und von Äschines gehandelt hat, bei welchem letzteren ja § 67 von der ἐορτή, dem προάγων der Dionysien im Odeion die Rede war, und wo er auch aus Demosthenes κατὰ Μειδίου etwas auf die ἐορτή Bezügliches erwähnt. Daß Agathon, wie doch selbstverständlich, den Dionysos als den zuschauenden und richtenden Gott vor allem zu gewinnen suchte, dürfte auch in Sympos. 175 E einen Anhalt haben. Dort ist eben vorher davon die Rede, wie Agathons Weisheit vor kurzem vor mehr als 30000 Hellenen als Zeugen ἐφανής ἐγένετο, und dann davon, daß Sokrates und Agathon nach kurzem über die Weisheit διαδικάζεσθαι werden, δικαστῇ χρώμενοι τῷ Διονύσῳ. Nach Obigem ist aber bei ἐν μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυριοῖς nicht ans Odeum, sondern ans Theater zu denken. Dieses geschah auf dem, wohl mit Grün und Blumen geschmückten, Okribas in der oben besprochenen Weise. (Es war immer möglich, die Einrichtung eines Redeplatzes, mit dem besprochenen Zweck, für die τὰ δημόσια λέγοντες auch später in dauernder Weise zu machen; vgl. Wieseler 'Theatergebäude' Tafel II 2. 3, nebst Text; 'Thymele' 61 ff.)

Zu dem Auseinandergesetzten bildet das Scholion zu Sympos. 194 B keinen Gegensatz. Das Logeion, τὸ λογεῖον, das bestimmte Logeion, ἐφ' οὗ οἱ τραγῳδοὶ ἤγωνίζοντο, ist eben das Rednergerüst. Und wenn hinzugefügt ist: τινὲς δὲ κίλλιβαντα τρισκελῇ φασίν, ἐφ' οὗ ἴστανται οἱ ὑποκριταὶ καὶ τὰ ἐκ μετεώρων λέγουσιν, so ist auch hier nicht von einem Agieren, Sichbewegen, sondern von einem Stehen der Schauspieler die Rede. Hoch katexochen ist der Okribas, höher also als das Logeion der Spiele, da sie auf letzterem nicht τὰ ἐκ μετεώρων λέγουσιν. Nicht bloß die Dichter, sondern auch die ὑποκριταὶ sprachen nach dem Scholion vom Okribas herab zum Volk und doch auch zum Gott. Im Odeum war alles weniger feierlich, da nicht bloß manche Zuhörer weniger dort waren, sondern vor allem der Gott fehlte.

An andern Orten als Athen — an allen andern? immer? —, wenn es keine schaffenden, kämpfenden Poeten gab, fiel dieser προάγων auf dem Okribas, soweit es sie betraf, natürlich fort. Doch ist darum nicht gesagt, daß auch etwa ein προάγων oder nur ein sich empfehlendes Auftreten der ὑποκριταὶ auf einem solchen Okribas fehlte. Opfer in der Orchestra, Pompe, ἀπαγγελία konnte ja vielleicht auch an größern Orten irgendwie stattfinden.

Am eigentlichen Kampftage (A. Müller 'Gr. B.-A.' 373) führte der Dichter noch den Chor herein, um dem Gott zu spenden. Vorher, ehe das Gerüst für den Chor erbaut war, hatte er auf dem Okribas mit den Schauspielern allein angefleht. Im Odeion, bei dem προάγων, war er mit Chor und Schauspielern erschienen. Jetzt kam er noch zum Gott mit dem Chor allein. Für sein Erscheinen dienten Thore unter der Tanz[thymele].

Die Zahl von 13 Interkolumnien, je 6 und 6 zu beiden Seiten von Θ, ist wohl im Anschluß an die Einteilung der 91 Spithamen entstanden, und

ihre Grösse so bestimmt worden, daß sie zusammen etwas mehr ergeben (s. o.). Da das Maß des einzelnen Interkolumniums nicht genau ist,  $1,735 + x$  und  $1,74 \div x$ , so läßt sich auch mehr nur im ganzen sagen, wie viel  $22,555 + x$  bis 22,60 (statt 22,62) mehr als 91 Spithamen = 21,8707125 sind, nämlich 0,6843875 bis 0,7492875 m, näher bei 0,6843875, als daß das Einzelne genau anzugeben wäre. Durch  $\frac{1}{2}$  von 13, durch  $6\frac{1}{2}$ , giebt dies auf eine Spithame ein Plus von  $0,00526450\frac{12}{13}$  =  $0,01052901\frac{2}{13} + \frac{x}{6\frac{1}{2}}$ , etwas, nämlich reichlich 0,0005, mehr als 1 Myriometer über  $\frac{1}{2}$  Daktylus. Dies scheint also das beabsichtigte Plus zu sein, auf je 1 Spithame  $\frac{1}{2}$  Daktylus.

Die innere Länge des Saales ist = 19,49 angegeben, 0,05 weniger als der innere kyklische Durchmesser, der wieder etwas grösser war als der Durchmesser einer Aufstellung von 48 Choreuten im Kreis (s. o.). Eine Dekoration der Szenenfront fürs Kyklische könnte sich an diese innere Dimension angeschlossen haben, wenn eine äussere Beschaffenheit der Front dem Innern der Frontmauer entsprach. Auch für die dramatische Dekoration mochte es so sein, da solche äussere Gliederung der Frontmauer einen gewissen Spielraum, Weite, für Anbringung von Rampen gewähren konnte. Eine zu markierende Grenze lag auf [Lücke von einer Zeile].

Die Dimensionen des Aufführungsplatzes sind nach dem Bisherigen: von rechts nach links für die Schauspieler Logeion = 91, Parodoi = je 33, zusammen 157, gegliedert 79. 1. 79 in Synapheia; für die Choreuten  $2 \times 46$ , gegliedert  $\frac{1}{2}$  Rand, 46. 1. 46 in Synapheia,  $\frac{1}{2}$  Rand; von oben nach unten für die Schauspieler 22 (von 1 vor der Front an gerechnet, dahinter noch 3 bis an die Front, so daß man nicht hart an der Mauer begann;  $22 = 1$  Trimeter von 3 *ἐπὶ δῆμι*),  $\frac{1}{2}$  Rand; für die Choreuten  $\frac{1}{2}$  Rand, 45 Tanzgerüst, Tanzthymele, 11 Altarthymele, zusammen also  $22 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 45 + 11 = 79$ , halb so viel wie das Logeion und die Parodoi zusammen. Von den 45 sind rechts und links je 7 auf einer Strecke von [?] eingetrückt.

Für die Höhenverhältnisse kommen noch ein paar Bemerkungen von Vitruv und Pollux in Betracht, die ich hier behandeln will, um sie sogleich mit den epidaurischen Theaterverhältnissen zu vergleichen.

Vitruv sagt 117, 25—118, 1: *tectum porticus quod futurum est in summa gradatione, cum scaenae altitudine libratum perficiatur, ideo quod vox crescens aequaliter ad summam gradationes et tectum perveniat. namque si non erit aequale, quo minus fuerit altum, vox praeripitur ad eam altitudinem ad quam perveniet primo.* In Epidaurus läuft um die obersten Stufen eine, einen Weg bildende, Mauer in einer Entfernung von 2,15 m von der Reihe der obersten Sitze, *Περρ.* 1881, 17 unten, also fast 9 Spithamen. Nach *Illv. A* 2 von 1883 ist die Höhe senkrecht vom Fußplatz der Throne, von dem Orchesteraniveau bis zu dem Wege um die obersten Sitze, die der Höhe von ihnen fast gleich ist, 22,56 m, d. i. fast 94 Spithamen = 22,591725. So hoch also wäre auch das Szenengebäude zu denken. Für die sichtbare Szenenfront, den Bau über dem Niveau des Logeions, geht dann noch von

dieser Höhe so viel ab, als diese sichtbare Front über dem Boden der Orchestra lag, d. i. die Höhe der Säulenwand, während die Höhe der Mauer aufsen ums Koilon noch anderseits zu den 22,56 hinzukommt.

Pollux IV 131. 132 Ddf. τῷ δὲ ἡμικυκλίῳ τὸ μὲν σχῆμα ὄνομα, ἡ δὲ θέσις κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἡ δὲ χρεῖα δηλοῦν πόρρω τινὰ τῆς πόλεως τόπον ἢ τοὺς ἐν θαλάσῃ νηχομένους. Zu der ähnlichen Stelle Aristoph. Wolken 139 τηλοῦ τῶν ἀγρῶν schwanken die Scholien. Doch ist nach dem Zusammenhang hier πόρρωθεν ἐπὶ τῶν ἀγρῶν zu verstehen, was R und V beide auch haben: R nach Martin πρὸς — εἰμι Intermarginale; V ὅτι οὐ χρ. πόρρω τῆς πόλεως ἐπὶ τῶν ἀγρῶν ἄγροικός εἰμι, nach Adnot. p. 423, wenn ihnen auch beiden das gleichbedeutende ἐν τοῖς ἀγροῖς fehlt, während das schwankende Scholion πότερον πόρρω τῶν ἀγρῶν ἢ ἐν τοῖς μακρὰν καὶ πολὺ τῆς πόλεως ἀπέχουσι in R fehlt. [Vgl. dagegen den Wortlaut des Ravennas-Textes bei Bekker II 93: ἀντὶ τοῦ ἐν τοῖς ἀγροῖς. πρὸς τὸ σχῆμα, ὅτι αὐτῷ χρῶνται πόρρω τῆς πόλεως. ἔδηλον δὲ πότερον . . . ἀπέχουσι. λέγεται γὰρ αὐτὸ παρὰ τὸ Εὐριπίδειον „τηλοῦ γὰρ οἴκων βιοτὸν ἐξιδουσάμην“. πρὸς τὸ σχῆμα οὕτω χρῶνται· πόρρωθεν ἐπὶ τῶν ἀγρῶν ὅτι ἄγροικός εἰμι.] So ist auch hier zu verstehen: in der Ferne einen Ort darstellend, der zur Stadt gehört, oder einen Ort in der Stadt, nicht: einen Ort fern von der Stadt vorstellend. Der Ort gehört also zur Stadt, und das ἡμικύκλιον ist auf der Seite der Stadt zu suchen; wie denn auch dafür das ἐν θαλάττῃ νηχομένους spricht, indem die dortige Periakte θεοὺς θαλαττίους ἐπάγει. Auf der Thymele wird es nicht gewesen sein, weil es da den Tanz gehindert hätte; also, denke ich, ist es an sie angesetzt, über die Orchestra hinab, auf der Seite, wo die Zuschauer sitzen, neben der Altarthymele und dem Thor bei dieser, nach der Ecke des Tanzgerüstes zu. Setzte man es aber an, so wird es doch eine gewisse Höhe gehabt haben, etwas niedriger zwar als das Tanzgerüst, da das ἡμικύκλιον Meer darstellte, das eben niedriger als Land ist. Die Stelle ist da, wo die Thymele von 45 auf 38 Spithamen vor den Vordersitzen zurückspringt.

Verwandt wird das Stropheion sein. Es heißt nämlich sogleich: ὥσπερ καὶ τὸ στροφεῖον, ὃ τοὺς ἥρωες ἔχει τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας (τοὺς ἐν ἄτρῃ, IV 128, δείκνυσιν die μηχανή . . . κατὰ τὴν ἀριστερὰν παράδοον), ἢ τοὺς ἐν πελάγῃ ἢ πολέμῳ τελευτῶντας. Wie nachher von Sterbenden die Rede ist, so hat man auch τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας als Verstorbene, und zwar Vergötterte zu denken. Das ὥσπερ καὶ knüpft nun an das ἐν θαλάττῃ mit ἐν πελάγῃ an; doch unterscheidet sich das immerhin, und ἐν πολέμῳ deutet auf die Fremde. Pollux nun bringt, da er einmal anknüpfen will, erst auch eine andere Anwendung des στροφεῖον bei, die auf der Bühne, wie er nachher von zwei ἀναπίεσματα an verschiedenen Orten spricht, und kommt auf ἐν πελάγῃ, wobei er ἢ πολέμῳ anknüpft. Das ἡμικύκλιον zeigt in Ruhe, das στροφεῖον bewegt fort, auf der Bühne in die Höhe, über der Nebenthür der Fremde liegend, an der Thymele hinaus ins Meer, in den Krieg, wohl an derselben Seite, der der Fremde. Dies muß doch auch in der Höhe, wie das ἡμικύκλιον an der Thymele, etwas niedriger sein, immer

also in einer gewissen Höhe. Es sind wohl nicht Menschen, sondern Puppen, Gemälde, die hinausbewegt werden.

Wieder vermittelt ein sachlicher Gedanke, der des Todes, die Anknüpfung; *αἱ δὲ χαρώνιοι κλίμακες, κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλλῶν καθόδους κείμεναι, τὰ εἰδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν* (IV 132 Ddf.). Nicht im Zuschauerraum, sondern im Aufführungsraum sind die *κλίμακες*, somit hat dieser da, wo sie sind, eine Höhe so groß, daß jemand darunter verborgen sein und hervor, herauf steigen kann. Die Präposition *κατὰ* ist als Ortsbestimmung zu fassen; wie vorher bei *κατὰ τὴν ὀρχήστραν*, nachher *ἐν ἢ ἐν τῇ σκηνῇ* (ἣ δὲ θέσις beweist, daß *κατὰ τ. ὁ.* nicht heißt: nach Art der Orchestra, G. C. W. Schneider 'Att. Th.' Anm. 120; und so heißt hier *κατὰ τὰς καθόδους* nicht: eine den von den Sitzreihen herabführenden Stiegen ähnliche Lage, den Treppen zwischen den *κεκλιδές*; was soll auch diese Ähnlichkeit sein? Schneider sagt es nicht. Und warum hieß es, wenn das gemeint wäre, nicht deutlicher *κεκλιδὰς* statt *καθόδους*?). Die *κάθοδοι* sind Wege, auf denen aus den Sitzen heraus und hinab gegangen wird. Das geschah doch nicht über den Kanal hin; es sind also keine von den Treppen gedacht, die auf den Kanal hinab münden. Auch nicht die Treppen an den *Analemmata*, denn neben so wenig wie unter, zwischen den Zuschauern stiegen die Schatten herauf. Überhaupt nicht Treppen; denn warum heißt es dann nicht deutlich Treppen, wenn Treppen gegenüber Treppen gemeint sind? Dann würde nur um so deutlicher, was an sich schon sich versteht, daß nicht Treppen über, in, bei den großen Treppen zwischen den *κεκλιδές* gemeint sind. Die *εἰδωλα* kommen aus der Unterwelt, dem unsichtbaren, dunkeln *Ἄιδης* herauf; also aus dem Raum unter der Thymele herauf. Das kann nicht den Treppen, die an den *Analemmata* vorgehen, gegenüber sein; denn da treten quer die Treppen für den Chor auf die Thymele hinauf in den Weg. Von diesen Treppen an bis an die Querriegel bleibt aber ein unüberbauter Raum zwischen der Thymele und dem untersten Fußplatz frei. In diesen Raum gelangen die aus den Treppen bei den *Analemmen*, wenn sie in dem Streifen zwischen den erwähnten Treppen zur Thymele hinauf und dem untersten Fußplatz hinab gehen, oder auf diesem Fußplatz entlang. Dieser Platz am Orchestraboden von den Ecken der *κλίμακες* der *Analemmen* an bildet die *κάθοδοι* und führt aus, von den *εἰδωλα*. Wohin? Zu einer Thür in die Thymele, bei den steinernen Querriegeln. Diese wurden mit Brettern belegt; die Thür sprang, etwas hübsch gebaut, mit Pfosten vor. Durch sie ging man, wenn man aus den Keilen sich dahin begab und nicht durchs *Diazoma* ging — vielleicht war das bestimmt vorgeschrieben —, unter das Gerüst der Tanzthymele, unter dieser durch, um die großen Ecktreppen daran inwendig herum, unter das *Logeion*, d. h. den hölzernen Vorbau davon, und zwischen den Treppen und den Vorsprüngen des *Prosceniums* durch dort befindliche Türen wieder in die *Eisodos* hinaus. Auf diese Weise gedacht, wird diese Stelle von den *κάθοδοι* ein Anhalt für die Annahme, daß ein Teil des Publikums der Dramen unter Thymele und *Logeion* durch von und zu seinen Plätzen ging.

An die Thürpfosten nun der Thüren bei den Querriegeln lehnte man eine schmale Stiege, die Thymelewand vom Wasserlauf hinauf. Dieser symbolisierte die Styx, und so hießen diese Stiegen aufs passendste *χαράνιοι κλίμακες*. Sie wurden an der Thymelewand befestigt, aus der eine Thür führte, die nach inwendig zurückschlug und, für gewöhnlich verschlossen, die Wandfläche nicht unterbrach. Aus dieser Thür traten die *εἰδωλα*, einem Teil des Publikums sichtbar, wie ein solcher bei uns in die Coulissen sieht. Die Stiegen sind *κατὰ τὰς καθόδους κείμεναι*, über sie hinab sehen sie, ich denke so, daß die von der Thymele wieder herabsteigenden *εἰδωλα* nach den *κάθοδοι* blicken, sich bewegen, während sie beim Hinaufsteigen in die Mitte und in die große Menge der Zuschauer hineinsahen. Die Treppentufen lagen an der Seite der *κάθοδοι*, die Rückseiten der Stiegen, nach der andern Seite hin, waren leicht durch Grün zu verhüllen.

Nachdem so in sachlicher Ordnung erst das *ἡμικύκλιον* und *στροφεῖον* an der Thymeleseite gerade vor den Zuschauern, in den Ecken, wo diese zurücktritt, jenes an der Stadt-, dieses an der Fremdenseite, darauf die *χαράνιοι κλίμακες* an den Nebenseiten bei den *κάθοδοι* besprochen sind, werden noch die *ἀναπέσματα* erwähnt. Eigentlich handelt es sich nur um die Thymele. Beim *στροφεῖον* aber war gelegentlich auch schon ein Gebrauch desselben genannt, der auf der *σκηνή* stattfand, ohne daß diese erwähnt ward. Ähnlich ist es nun beim *ἀναπέσμα*, wo auch die *σκηνή* erwähnt wird. Eins liegt *ἐν τῇ σκηνῇ*, das andere folglich anderswo: im andern Teil des zweigeteilten Aufführungsplatzes, in der *ὀρχήστρα*. In der überbauten nämlich, in der dramatischen Thymele; denn eine Fallthür, die beim Zumachen hinauf-, zurückgedrückt wird, ist nicht im Erdboden vorzustellen, wenn man einen Überbau über ihm hat. Allerdings, wenn. Dafür aber ist, vor allem übrigen abgesehen, hier anzuführen, daß das analoge *ἀναπέσμα* in einem Hochbau, *ἐν τῇ σκηνῇ*, ist und daß wir eben von 3 Einrichtungen kurze Angaben hatten, die sich für eine Tansthymele zweckmäßig erklären ließen. In diesen Zusammenhang paßt nun auch das vom *ἀναπέσμα* Gesagte. Auch Kannegiesser 'Die alte komische Bühne in Athen', Breslau 1817, S. 158 sucht das zweite *ἀναπέσμα* (so wie einige andere Maschinerien) in der Orchestra. Lohde, a. a. O. S. 22, denkt an Rampen; dazu scheinen indessen *ἀναπέσματα* nicht so gut zu passen, und im besondern, warum sollten sie eine Parodos heraufkommen, wie sie in Epidauros war? Nun aber heißt es nicht *κλίμαξ*, sondern *ἀναβαθμοί*. Zwar haben die *κλίμακες ἀναβασμούς*, Poll. VII 112; X 171 (welche Form Bekker dort hat, während er IV 132 *ἀναβαθμούς* giebt). Es scheint ein technischer Ausdruck, für diesen speziellen Fall nicht *κλίμαξ*, sondern *ἀναβαθμοί* zu sagen. Das deutet auf eine geringere Höhe; Stufen sind es, nicht eine Treppe, so will es scheinen. Aber wo? Aus dem pointierten *ἀναβαθμούς, ἀπ' ὧν ἀνέβαινον*, läßt sich, wenn man namentlich das vorhergehende *τὰ εἰδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν* (Poll. IV 132) vergleicht, nichts weiter schließen, als daß die Erinyen aus einer Tiefe heraufstiegen. Und da beide, *εἰδωλα* und *ἐρινύες*, aus dem Hades kommen, so ist die Tiefe als

den Zuschauern unsichtbar zu denken. Die ἀναβαθμοί können aber keine andern sein als die, auf welchen die Erinyen ἀνέβαινον, folglich müssen sie aus der Tiefe auf die Oberfläche führen und können nicht sichtbar auf der Oberfläche gewesen sein. Sonach ist nicht an die Stufen in einer der 3 Thüren vom Logeion ins Gebäude oder an diejenigen einer Treppe von der Thymele aufs Logeion oder vom Erdboden auf die Thymele zu denken. Man kann auch nicht τοὺς ἀναβαθμούς für sich als eine Art *nomen proprium* betrachten, die Stufen katexochen; denn weder die genannten Stufen und Treppen, noch andere unter der Oberfläche des gesamten Aufführungsraums können katexochen die Stufen heißen. Es ist also der Relativsatz ὅς' ὃν u. s. w. als Bestimmungssatz zu fassen, durch den erst angegeben wird, welche Stufen gemeint sind. Speziell die Treppen auf die Thymele können nicht gemeint sein, weil es mehrere, aber nur 1 ἀναπίσματα anderswo als ἐν τῇ σκηνῇ giebt. So scheint denn nur übrig zu bleiben, an einen Ort im Umfang der Thymele zu denken; ich möchte an die Mitte denken. Erinnert man sich nun an die Erzählung, daß die Eumeniden durch ihre massenhafte Erscheinung in der Oresteia so schreckhaft wirkten, so bleibt doch, was man auch von der Stelle Pollux IV 110 über den Chor von 50 urteilen möge, davon das, daß die Erinyen auch durch ihre Zahl schreckten. Nun haben sie von Delphi aus über Land und Meer den Orest verfolgt. Ist es nun nicht am furchtbarsten, wenn sie nicht über eine der Ecktreppen bei den Analemmen, sondern vom Hades herauf, ihrem Wohnort, wo sie wieder gewesen sind, aus dem Innern der Thymele auf diese steigen, wo sie nun, die Kinder der Mutter Nacht, ihre furchtbaren Reigen tanzen? Nicht einzeln, sondern in Gruppen, etwa Stoichen, treten sie neben einander herauf. Dazu eignen sich breitere Stufen, und daher paßt auch der Name ἀναβαθμοί hier gut. Es ist nicht ein so poetischer Gedanke, die Erinyen auf Treppen, immerhin breiten Treppen vom Hades heraufkommen zu lassen, als von Stufen, einem unbestimmteren Begriff zu reden. Dort also, in der Mitte der Thymele, denke ich mir eine oblonge Fallthür bei Stufen, auf denen, von denen her Erinyen aus dem Hades heraufzusteigen pflegten. In den Eumeniden des Äschylus schritten sie von da zu ihren στάσεις, worauf die Fallthür geschlossen und der freie Boden ununterbrochen wiederhergestellt wurde. Dann begann ihr Chortanz.

So sehe ich alle diese Angaben bei Pollux 132 über ἡμικύκλιον, στροφεῖον, χαράνιοι κλίμακες, ἀναπίσματα in ihrem Zusammenhange für eine Andeutung davon an, daß die Tanzthymele eine solche Höhe hatte, daß man unter ihr bequem gehen konnte.

Für die Existenz eines Tanzgerüstes überhaupt möchte ich noch den Umstand geltend machen, daß der Erdboden, wenn unbedeckt, öfter durch Regengüsse recht schmutzig wurde und daß es doch nicht zweckmäßig war, auf einem solchen die Choreuten schreiten zu lassen oder gar Schauspieler mit prächtigen σύματα.

Für die Höhe der Tanzthymele kommen nun aber noch besonders 2 Umstände in Betracht. Sie mußte nicht so hoch sein, daß die Zuschauer

das auf ihr Vorgehende zu sehen behindert wurden, anderseits jedoch so hoch, daß die Choreuten darauf bequem mit den Schauspielern auf dem Logeion verkehren konnten, nach ihnen hinaufsehen und mit ihnen sprechen, singen konnten.

Beidem genügt, wenn wir (wie vorher bei der kyklischen, so auch [hier]) ein Steigen des Bodens bei Thymele und Logeion mit Parodoi annehmen. Vgl. auch Kannegiesser, a. a. O. S. 177. Dadurch, daß beide Räume und zwar sowohl geradeaus als von den Seiten her steigen, erhält der Gesamtraum etwas Einheitliches. Die Steigung auf dem Logeion darf der Schleppkleider wegen nicht so stark wie die auf der Thymele sein. Daher auch bei den tragischen Personen der stützende Stab in der Linken (trugen sie Spieße, so ersetzten diese den Stab, z. B. im Jägerchor des Hippolyt, der auch keine Schleppkleider hatte). Vgl. A. Müller 'Griech. B.-A.' S. 197.

Nach *Ilqaxx*. 1883, *Ilv*. B' 6 war die Höhe des festen Logeions =  $2,76 + 0,486 + 0,287 = 3,533$ . Die nächste Größe von Spithamen darüber ist  $15 = 3,6050625$ , was  $0,0720625$  mehr ist. Die Entfernung der Szenenfront vom Logeionsrand soll im ganzen  $3 + 22\frac{1}{2} = 25\frac{1}{2}$  betragen. Die 3, als der Streifen längs der Front, der zur Baulichkeit gerechnet wird, sind in gleichem Niveau und als Grund anzusehen; bis zu ihm, bis an  $\beta$  hinter  $\alpha$  auf den Zeichnungen, denke ich das Steigen. Dann sind 7 Spithamen bis an die Stelle der Säulenwand über den vordersten Punkten von jenem Niveau an, das auch aus Brettern hergestellt ist, und weiter 15, wenn man von den  $\frac{1}{2}$  Rand absieht, davor, worauf sich das Steigen verteilt. Die Bretter sind auf entsprechend abgeschrägten Gestellen befestigt, die auf den festen Logeionsboden gesetzt und gegen Verschieben gesichert sind. Hat die Thymele unter dem Logeion eine Höhe von 10 Spithamen, so sind das 5 weniger als die Höhe des Logeions über dem Erdboden (bei  $\alpha$  als 15 angenommen). Rechnet man davon die Steigung ab,  $5 \div x$ , so steht der Choreut hoch genug, um bequem mit dem Schauspieler verkehren zu können. 1 Palaiste Steigung auf 10 Spithamen Fläche,  $0,0801125$  auf  $2,403375$ , giebt 1 auf 30 Steigung;  $\frac{1}{2}$  auf 10 giebt 1 auf 60. Man kann in der Mitte oder am untern Ende der 22 auch noch einen Streifen gleichen Niveaus denken. Nehme ich nur  $\frac{1}{3}$  Palaiste auf 10 Spithamen, 1 auf 60 Steigung an, so wäre das Logeion dann  $4\frac{2}{3}$  Spithamen =  $1,121575$  m höher als die Thymele, so daß ein Mann mittlerer Höhe in der Thymele noch etwa  $\frac{1}{3}$  Meter über dem Boden des Logeions hervorragte, wenn er unmittelbar daran stand.

Die Thymele mißt 45 Spithamen abwärts bis an die Altarthymele; rechne ich 2 mal 20 mit einem Streifen gleichen Niveaus von 5 quer durch die Mitte, so macht das bei gleicher Steigung von  $\frac{1}{2}$  Palaiste auf 10 Spithamen im ganzen 2 Palaisten =  $\frac{2}{3}$  Spithame, so daß die Thymele unten  $9\frac{1}{3}$  hoch würde =  $2,24315$  m.

Scheint dieser Höhenunterschied auf der Grenze von Thymele und Logeion etwas hoch, so müßte man das Thymelagerüst etwas höher veranschlagen.



Was den Blick von den Sitzen aus betrifft, so sind hier nur die untersten, die *θρόνοι*, in Betracht zu ziehen, da die übrigen höher stehen und weiteren Ausblick haben. Diese Throne sind nach *Illv. A' 4* bis zum Sitz 0,429 m hoch; dazu kommt ein Polster und der Oberleib des Sitzenden bis zum Auge, im ganzen etwa 5 Spithamen, 1,2016875 (in Athen etwas mehr. 'Neue Messungen' a. a. O. S. 3; etwa 6—7 Fufs). Eine Senkung gleicher Stärke,  $\frac{1}{2}$  Palaiste auf 10 Spithamen, denke ich noch nach den Seiten zu, mit 3 Spithamen gleichen Niveaus am Seitenrand. Dies giebt eine etwas geringere Höhe für die Thymele über dem Auge.

Die Steigung, Senkung immer gleich anzunehmen, ist wegen der Bequemlichkeit des Schreitens auf der so geneigten Ebene zweckmässig, wenn auch Schauspieler und Chorenten sich daran ebenso gut wie unsere Schauspieler auf unsern Bühnen gewöhnen mochten.

Die Entfernung der nächsten Sitzenden von der Thymele findet man, wenn man auf den Endpunkten der Scene und des Prosceniums, die 26,01 m lang sind, Senkrechte nach den Thronen zu legt. Dann liegen die Rücklehnen der Throne in den beiden schmälern Keilen neben den Eisodoi zum Teil noch etwas entfernter von der Thymele als die Senkrechten, zum Teil näher, indem die Throne in der Richtung ihrer Länge geschnitten werden. Ziehe ich 92 von 108 = etwa 26,01 m ab, so bleiben auf jeder Seite 8, die Hälfte von 16 Spithamen, gegen 2 Meter. So weit ist ungefähr das Auge der dort Sitzenden vom Rand der Thymele entfernt. Nach dem früher Besprochenen fängt die 2. *κατά* von der Eisodos her, die unter der mittleren Treppe in dem verlängerten kyklischen Durchmesser, also 13,76 von der Scenenfront an, = reichlich 57 Spithamen. Das ist 7 Spithamen weniger als die Stelle, wo die Thymele zurücktritt,  $3 + 22\frac{1}{2} + 38\frac{1}{2} = 64$ . Auf dieser Strecke von 7 ist das Sehen weniger behindert, der Sehwinkel günstiger. Von da ab wird dann das Verhältnis stets günstiger, weil die Sitze sich stets mehr entfernen.

Etwas niedriger stelle ich mir dann die Altarthymele vor, halb so hoch wie gegenüber das Logeion bei  $\alpha$ ,  $7\frac{1}{2}$  = die Hälfte von 15 Spithamen. Er misst 11 geradeaus. Die erste Spithame bildet eine Stufe von der Tanzthymele her, so daß man von dieser abwärts dann 2 mal, im ganzen  $1\frac{1}{2}$  = 0,36050625 m, je  $\frac{3}{4}$  = 0,180253125 tritt; falls man nicht lieber das Altargerüst wieder höher vorstellen und ein Steigen zu ihm hinauf vom Tanzgerüst her annehmen will. Von beiden Seiten her führen Treppen zu ihm hinauf, deren Stufen ich je 10 breit denke, so daß ein Zygon von 4, wie beim komischen Chor, auf ihnen bequem Platz hatte, auf den Stellen 1. 4. 7. 10, und dann noch 1 Spithame Abstand von der Thymelewand war, so daß der nächste Chorent dort bequem schreiten konnte.

Da die Säulenwand in Epidauros 3,50 m, etwa 12 Fufs hoch ist, so erreicht sie ziemlich die höhere Grenze der 10—12 Fufs Höhe, die Vitruv angiebt. Wieseler 'Thymele' Anm. 87 glaubt, wie mir scheint, mit Unrecht, daß nicht die Höhe des steinernen Baus gemeint sei. Mit dieser war die des Ganzen, den hölzernen Überbau eingeschlossen, so ziemlich gegeben,

wenn er als Grundlage dazu dienen sollte und derselbe als steigende Fläche gedacht wird. Denn stark konnte diese Steigung nicht sein. Eben aus diesem Umstand, daß in Epidauros die Säulenwand so hoch war, scheint sich doch die Richtigkeit von G. Hermanns Meinung zu bestätigen, daß Vitruv von dem steinernen Bau sprach, als er 10—12 Fufs Höhe angab. Seine Höhe ist die über dem Fußboden, worauf er steht; und die Orchestra ist allgemein der Ort, wo die *reliqui artifices* auftraten, sei es die unüberbaute oder die überbaute, indem die Höhe des Logeions nicht als die über der Orchestra relativ gedacht ist, mag diese damit übereinstimmen, wenn die unüberbaute gemeint ist.

Sahen nun etwa die auf den Thronen der beiden schmälern Keile Sitzenden schlecht, so waren das doch nur wenig Personen. Und will man dagegen geltend machen, daß doch immer diese wenigen vornehme Personen waren, denen man nicht schlechte Plätze gegeben haben werde, so denke man daran, wie schlechte Plätze zum Sehen die Besucher im ersten Rang, wenn sie der Bühne nahe sind, bei uns haben. Auch kam es nicht bloß auf das Sehen, sondern auch auf das Hören an, was doch nicht gleichermaßen gehindert ward. Überhaupt aber ist zu bedenken, daß nur in Beziehung auf die dramatischen Holzbauten sich diese ganze Frage erhebt. Auf die unüberbaute Orchestra, die kyklische Thymele, das nicht verbaute steinerne Pulpitum war der Blick ganz unbehindert.

Für die Dekoration der Szenenfront dienten die 3 Spithamen vor ihr, die nach der orchestischen Analyse des Hippolyt hinter  $\alpha$  noch erforderlich sind. Sie werden durch die auf  $\delta\gamma\beta$  hinter  $\alpha$  schräg vorspringenden Periakten seitlich abgegrenzt, indem durch dies Vorspringen zugleich nach vorn die Grenze bezeichnet wird.

Die Dekoration der Periakten bestand nach Pollux IV 131 in *ὀρθώματα ἢ πλυνάες*. Pollux bespricht hier das Äußere, was die ganze innere Dekoration einschließt, sich noch ihr anschließt, und geht dann zu demjenigen über, was sich an die Thymele außen anschließt, um mit den *ἀντιστάματα* zu schließen. Die Periakten waren hölzerne, prismatische, leicht drehbare Gestelle, die auf dem Holzboden gedreht wurden, und zwar nach der Mitte der Dekoration zu, von der sie mit der jedesmal für das Spiel gebrauchten Seite absprangen. Der Leichtigkeit halber nimmt man lieber bloßes Balkenwerk an, und nicht von 3 Bretterwänden gebildete Flächen. Auf dieses Fachwerk hängte man die *ὀρθώματα ἢ πλυνάες*. Hinter den Periakten trat die Mauer in irgend einer Art zurück oder waren Thüren (Pollux IV 126, vor welche hin, *πρὸς ὧς αἱ περιᾶκτοι συμπεσπῆσιν*), wodurch es ermöglicht ward, sie heranzudrehen. Die der Fremde, die das nicht zur Örtlichkeit des Dramas Zugehörige darstellte, ward seltener bewegt, daher es von ihr *τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα* heißt; häufiger die der Heimat, die das Zugehörige darstellte, daher es von ihr *τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος* heißt, und daß sie, wenn auch keine Szenenveränderung stattfand, die Meerergötter hereinführte, die an der Seite des Hafens gedacht sind, welcher zur Seestadt Athen gehörte. Wenn aber die Periakten herangedreht

wurden, so wechselte die der Fremde τὸ πᾶν, die Darstellung des Alls, des Himmels, Tag und Nacht, wodurch sie, über τὰ ἔξω πόλεως, die Tageszeiten, wann das Stück spielte, angab; die der Heimat aber vertauschte die Gegend, die bei der Stadt. Die Parodos der Heimat — μέντοι, weil die Bedeutungen von rechts und links dabei andere als bei den Periakten sind — führt vom ἀγρός, dem der Stadt gehörigen, oder aus dem Hafen oder aus der Stadt, ihr selbst. Eine allgemeine Symbolik hat man ihr nicht, wie der Periakte der Heimat, beigelegt, die nicht bloß Meergötter, wohl unten am Gestell auf einer Platte ruhend, herbeiführte, während darüber θάλασσα, λιμὴν abgebildet war, sondern auch πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἢ μηχανὴ φέρειν ἄδυναται (Pollux IV 126). Sie war zu dem Ende wohl etwas stärker als die Periakte der Fremde gebaut. Sie und nicht die der Fremde dazu zu wählen, kam wohl daher, daß die meisten ἐπαχθέστερα nicht aus der Ferne, sondern aus der Nähe kommen, und daß es eben deswegen zweckmäßig war, sie für solche Fälle schon als Periakte der Heimat etwas stärker einzurichten. Die der Fremde liefs man leichter, um nicht unnütze Mühe zu machen. Durch die Parodos der Fremde kamen die, die ἀλλαχόθεν, anderswoher als vom ἀγρός der Stadt, vom λιμὴν, von der Stadt, ποῖοι, zu Fuß kamen, nämlich nicht durch die Luft, wovon nachher gehandelt wird; anderswoher, natürlich dann durch den ἀγρός der Stadt oder durch Hafen, Stadt, doch nicht von diesen. Durch die Luft aber kamen die mit der μηχανὴ katexochen Kommenden, Götter und Heroen, die ja eben aus der Fremde kamen, falls sie nicht in der Luft blieben. Diese, ἢ μηχανή, lag über der Parodos der Fremde. Mehr darüber im Hippolyt bei der Erscheinung der Artemis.

Die Dekoration zwischen den Periakten hat von der Scenenfront an 3 Spithamen zur Verfügung. Glykera konnte in solchen προσκηνοῖς gut stehen, etwa durch ein rundes Loch in einem θύρασμα sehen; wie das ja auch bei unsern bemalten Theatervorhängen geschieht. Benutzte man so, wenigstens streckenweise, den ganzen Raum, so kann man darin zwischen der festen Scenenfront und der Dekoration gehen. Für diese brauchte man ehernes Gestelle, hohe Staffeleien, nicht hohe an der Bühnenwand befestigte, sie verdeckende, bewegliche Dekorationen. Vgl. Niemann über Aspendos, zitiert in Zeitschr. f. bildende Kunst, Seemann, 1891, Juli, S. 231 aus Städten Pamphyliens und P. von K. Lanckoronski. Bei dem ehernen Proscaenium, das Alexander d. Gr. bauen wollte, handelte es sich um einen prächtigen ehernen Boden, und daß die Dekoration im ganzen und großen nicht Holz war, dafür spricht Vitruv 116, 7 ff., wo die valvae im Gegensatz gegen die übrige scaena aus Holz gemacht sind, falls dort nicht bloß an den undekorierten festen Bau gedacht ist. Für die erwähnte Art der Dekoration spricht folgende Kombination.

Zunächst mußte die Dekoration nicht höher als die Periakten sein, von denen sie begrenzt war. Sodann sind Andeutungen in ein paar Stellen gegeben.


Bei Varro r. r. ed. Keil III E 4 heisst es: *Perticae inclinatae ex humo in parientem, et in eis traversis gradatim modicis intervallis perticis annexis*

*ad speciem cancellorum scaenicarum ac theatri.* Solche Gestelle, oben und unten gleich breit zu denken, damit keine Lücken bleiben, wurden schräg angesetzt an die Mauerfront der *scaena* und, denke ich, um die Zuschauer-sitze der Vornehmen in der Orchestra, wie ich *ac theatri* auffassen möchte, hier an eigens gemachte Rücklehnen, um die Vornehmen von dem gewöhnlichen Publikum abzusondern.

Dafs die *cancelli scaenici* ehern waren, nicht hölzern, wie Varros Gestelle zum Sitzen von Höheren, möchte ich aus den Erklärungen des Lemmas *σκηνή* entnehmen, worin über griechischen Theaterbau späterer Zeit gehandelt wird, der noch nach Aufgebung eines vom Schauspielersplatz gesonderten Chorplatzes Einrichtungen alter Zeit erhalten hat. Die Stelle des *scriptor eruditus, cuius particulas quasdam ex integra narratione Suidas decerpit* (Bernhardy), woraus Gregor. Nazianz., Etym. Magn., Phavorin. dieselben und andere *particulas* direkt und indirekt haben, enthielt etwa Folgendes: *σκηνή* ἔστιν ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου. *περισκήνια* δὲ καὶ *παρασκήνια* τὰ ἐνδοθεν καὶ τὰ ἐνθεν καὶ ἐνθεν τῆς μέσης θύρας, χαλκᾷ κάγκελλα, ὧν τὰ ἐντὸς καὶ τῆς μέσης θύρας. *σκηνή* δὲ καὶ ὁ τόπος ὁ ἐκ στανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, *παρασκήνια* δὲ τὰ ἐνθεν καὶ ἐνθεν τῆς μέσης χώρας [θύρας?]. καὶ ἵνα σαφέστερον εἴπω, *σκηνή* ἡ μετὰ τὴν *σκηνήν* εὐθύς καὶ τὰ *περισκήνια* καὶ *παρασκήνια* ἡ ὀρχήστρα. αὕτη δὲ ἔστιν ὁ τόπος ὡς εἴρηται ὁ ἐκ στανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ' οὗ καὶ *θεατροῖζουσιν* οἱ μῖμοι. εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα, κενόν, ἐπὶ τοῦ μέσου, ὃ καλεῖται *θυμέλη* παρὰ τὸ θύειν. μετὰ τὴν *θυμέλην* ἡ *κονίστρα*, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.

Der Verfasser dieser Erklärungen (vgl. dazu Wecklein, Philol. 1872, 439 f.; Rohde, Rhein. Mus. N. F. 1883, 258; A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.', 1886, 131 Anm. 2) will deutlich sprechen; ἵνα σαφέστερον εἴπω, sagt er, und er wiederholt genauer das ἀσαφέστερον Gesagte. Er unterscheidet *σκηνή* als *θύρα* und *σκηνή* als *χώρα*, *ὀρχήστρα*. Diese ist der Ort, wie gesagt, der den Boden aus Brettern hat. Nur 1 solchen Ort also giebt es. Dafs er etwa 2 Teile habe, einen höheren, *λογεῖον*, und einen niedrigeren, *θυμέλη*, die zusammen *ὀρχήστρα* hiefsen, davon sagt der Erklärer nichts; und da er recht deutlich sprechen will, so ist auch nicht anzunehmen, dafs das seine Meinung sei, die er nur nicht ausspreche. Weiter: ἐφ' οὗ (καὶ) *θεατροῖζουσιν* οἱ μῖμοι. Das *καὶ* hat nur Phavorinus. Man kann also daraufhin nicht erklären: worauf (selbstverständlich Tragöden und Komöden, aber auch — und das bezeichnet den Ort deutlich) die Mimen sich zur Schau stellen. Auf welchem, dem ganzen (nicht ἐν ᾧ = innerhalb dessen, in einem Teile von dem) die Mimen sich zur Schau stellen. *Θεατροῖζειν* findet sich nur bei Kirchenschriftstellern; Polybios *ἐκθεατροῖζειν* in gering-schätzigem Sinn. Die Stelle Gregors von Nazianz, ed. Migne, Patrol. tom. XXXV 993 C, wozu das Scholion gesetzt ist, bezieht sich auf seine Mutter. Sie ist . . . . ἐν ἐπισταμένη κάλλος, τὸ τῆς ψυχῆς, καὶ τὸ τὴν θεῖαν εἰκόνα ἢ συντηρεῖν, ἢ ἀνακαθαίρειν εἰς δύναμιν τοὺς δὲ γραπτοὺς καὶ τεχνητοὺς κόσμους, ταῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς (sic, von dergleichen wimmelt der Text) ἀποτορρίψασα.

Gregor meint weibliche, von Weibern gespielte Rollen, vgl. Sommerbrodt zu Lucian. de saltatione 28, und denkt natürlich an die Bühne seiner Zeit. Er hatte seine Ausbildung auch in Athen erhalten und kannte wohl das *βῆμα θεήτερον* des Phädrus. Da jedoch die Pantomimen allgemein verbreitet waren und der Epitaphios auf seinen Vater mehr gegen Ende seines Lebens, † 390, fällt, so wird er in jener Stelle dieser Rede, wo nicht *τοῖς μύμοις*, sondern bloß *ταῖς* steht, sc. *γυναιξίν*, verächtlich, nicht speziell an Athen gedacht haben. Der Erklärer jedoch that es, indem, wie die Erwähnung des Dionysos zeigt, die Erklärung sich auf die athenische *σκηνὴ* insonderheit bezieht. Hatte er sie auch aus älterer Quelle, wie auch ja schon Suidas im 10. Jahrh. sie hat — er im 11. Jahrh., Kirchhoff im Hermes a. a. O. 487 — und es bei ihm noch *ἔστι* heisst, so war doch auch diese wohl, nach dem Gebrauch von *θεατοῦν* zu schliessen, eine von einem Christen stammende. Was nun dieser wohl selbst in Athen gesehen, verallgemeinert er, und so der Scholiast zum Gregor, auf die spätere Form der *σκηνὴ* überhaupt. Auch zu 115 C, 116 A ed. Bened. Maurina, 604 C, 605 A Migne, wo Gregor. contra Julian. I sagt: *τοῦτο γελοῖον μᾶλλον ἢ λυπηρόν, καὶ εἰς τὴν σκηνὴν ἀποπεμπόμεθα*, spricht das Scholion von *οἱ μῖμοι*, und zwar *παίζοντες*, und im Gregor selbst werden wir dadurch, daß er bald darauf die Zeit Julians *εἴτε τραγωδῶν εἴτε κωμῶδων* nennt, nicht von den Pantomimen aufs Drama gewiesen. Diejenigen, welche über jene Tragödie oder Komödie schreiben, thun es in Worten, wie er es auch thun will; aber jene Zeit selbst ist ihm eine thatsächliche Tragödie oder Komödie. Das andere Scholion aber zu *Σκηνή* in der *Oratio in laudem patris* versteht alle nachahmenden Darsteller und schließt die Tragöden und Komöden des Dramas nicht aus, hebt sie jedoch nicht hervor, sondern denkt vorzüglich an die Pantomimen. Diese wurden von einem Schauspieler, vom Gesang eines Chors, der längst nicht mehr tanzte, begleitet. Als Justinian die Staatsleistungen einstellte, trat der Pantomimus aus dem öffentlichen Leben zurück, Sittl a. a. O. 250. 246. 251. Der Scholiast hat, wie das Etym. M. und Phavorinus, *βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου*, während Suidas *ἔστι* hat, was das Ältere sein möchte, indem der Verfasser der Erklärung aus Autopsie schrieb. Über die *planipedes* vgl. Wieseler 'Thymele' S. 78.

Der Altar des Dionysos nun, die *θυμέλη* in dieser Erklärung (die Figur  bei Suidas möchte ich als Grundriss des Altars und der Stelle des Dionysos dabei ansehen), war ein vierecktes *οἰκοδόμημα*. Dies Wort deutet auf eine gewisse Grösse. Vom römischen Theater ist keine Rede; dort folgte auf den Aufführungsplatz kein Altar, sondern die *orchestra*, worin die Senatoren saßen. Leer; nicht leer auf der Mitte seiner Oberfläche, als ob auf deren Seiten sich etwas befunden hätte, sondern = leer, in welchem nichts war, während unter der eben genannten *ὀρχήστρα*, dem Aufführungsorte, allerlei war, Maschinerien u. s. w. Auch an eine Höhlung im Bauwerk ist nicht zu denken; denn das ganze ist leer, also auch das ganze hohl. Nicht zu vergleichen sind daher die Schol. zu Eurip. Phön. 274. 284: *ἐσχάρα μὲν κυρίως ὁ ἐπὶ γῆς βόθρος — ἐσχάραι τὰ κοιλώματα*

τῶν βαμῶν — βαμὸς τὸ περιέχον τὴν ἐσχάραν οἰκοδόμημα — βαμὸς μὲν γὰρ ἔστιν ὁ εἰς ὕψος ὠκοδομημένος καὶ ἀνάβασιν ἔχων, ἐσχάρα δὲ ἡ ἐν τετραγώνῳ περὶ γῆν βάσις βαμοῦ τάξιν ἔχουσα ἄνευ ἀναβάσεως. Valoken. *fovea sive craticula imponebatur*. Vgl. in Tiryns von Schliemann Cap. VI Dörpfeld über die Opfergrube in der Aule; in den Mittheilungen des Instituts in Athen II 233 Köhler über den polygonal ausgemauerten 2,20 m tiefen Schacht mit Quaderanlage an der Mündung in einer 3 m hohen Plattform, der einen gewachsenen Boden hat; und in den Untersuchungen über Samothrake denselben über den altarartigen Opferstein in der Blisnizza auf Tamar, mit ganz hindurchgehender, senkrechter, trichterförmiger Öffnung, worunter im Boden abermals eine kleine Vertiefung ist, und II 25 über das auch bis auf den gewachsenen Boden hinabgehende *κολῶμα*. Die Erde selbst sollte bei den chthonischen Kulte das Blut trinken. Dafs die *ὀπή* des *περιφερῆς λίθος* in der Mitte der kyklischen Orchestra zu Epidauros ein bis auf den Boden durchgehendes Loch gewesen sei, wie man nach diesem Namen und der Vermutung, sie sei eine *ἐσχάρα* gewesen (*Πρακτ.* von 1881, *Ἀνασκ.* S. 20, 4. 5; 21, 1 verglichen mit der Bezeichnung *ὀπῶν* S. 19, 13 für die in die Erde gehenden je 2 Löcher am Ende des Kanals vor den steinernen Querriegeln; und S. 21, 2 daselbst), denken möchte, ist dort nicht ausdrücklich gesagt. A. Müller 'Griech. B.-A.' S. 38 bezeichnet die *ὀπή* als ein Dübelloch von 0,085 Breite und 0,05 Tiefe. Die kreisförmige Einsenkung in der römischen Pflasterung zu Athen, 0,02 tief, 0,51 im Durchmesser, vgl. Leop. Julius in Lützows Zeitschrift S. 204, ist nach dieser Bezeichnung kein durchgehendes Loch. Der Stein in Epidauros hat nach *Πρακτ.* a. O. S. 20, 2 einen Durchmesser von 0,71 m; der viereckte Marmorblock in Athen an der analogen Stelle *μήκος* 1, 05, *πλάτος* 0,70 nach der Archäol. Ephim. 1862, S. 102, 10—6 v. u. Für die Errichtung eines *οἰκοδόμημα τετραγώνον* über diesen Stellen bieten also Form und Gröfse des *λίθος* und der *πλάξ* keinen Anhalt. Das *ἐπὶ τοῦ μέσου* bezeichnet die Stelle, wo das *οἰκοδόμημα* stand. Heifst es: von der Mitte, von ihr, der Orchestra? Aber es steht ohne *ἀντὶς*, absolut. Es heifst: auf der Mitte schlechthin, d. i. der des Theaters. Dafs dieser *βαμὸς* auch *βῆμα* für Musiker und Rhabduchen gewesen sei, davon ist nichts angedeutet. Dafs in Athen die Darstellenden den Altar und also auch den Gott, diesen also auch im Rücken umschritten, davon ist auch nichts gesagt. Er stand nach der *ὁρχήστρα*, wenn man von der *μέσῃ θύρᾳ* herkam; auf der Orchestra waren alle Schaustellungen in späterer Zeit, auch zur Zeit der Quelle des Scholiasten die der *μῦμοι*.

So lange der Altar noch hingestellt wurde, behielten, denke ich, der Altar und der Gott ihre geweihten Stellen, die sie hatten. Jedenfalls wird der Kaiser Julian dafür gesorgt haben; und diese Einrichtung hatte Gregor doch wohl persönlich noch gesehen und hatte sie bei seiner Rede, seiner *invektiva I. in Iulianum*, im Sinn. Und die Einrichtung der Scenenfront an sich so wie für die Dekoration blieb damals doch wohl wesentlich auch dieselbe.

Die ehernen Cancellen wurden nach Bedürfnis mehr oder weniger schräge an die feste Front gestellt, unten auf dem Fußstreifen gegen eine Leiste, in der Höhe irgendwie an der Mauer befestigt, um sie besonders auch für den Fall von Wind zu sichern. Auf sie wurden Gewebe und Tafeln, eingewirkte und mit Öl gemalte Bilder enthaltend, gelegt, an den Querstangen befestigt, von ihnen herab gehängt. War der ganze Raum von 3 Spithamen vor der Mauer benutzt, so konnte jemand bequem zwischen Dekoration und Frontmauer stehen, sich bewegen; so Glykera in den *προσκηνίοις*.

Die Dekoration stellte nur das Nächste um die Thüren dar, wozu man sich, davon angeleitet, das Weitere hinzuzudenken hatte. Wie sollte man sonst auch z. B. Höhe und Breite von Palästen in richtiges Verhältnis gebracht haben? Wie konnte man überhaupt die ganze große Frontmauer dekorieren? Wie sollte das zu den Dimensionen des auf den Periakten Ange deuteten stimmen?

*Σκηνή* nun ist die mittlere Thür ins Theater (welche Anschauung auch bei *ἰσόδος, παράδος, aditus* allgemein stattfindet). Dahin geht durch sie der Erklärer in seiner Vorstellung, in den Schauraum, den Raum des Schauens und Geschautwerdens, den gesamten, vgl. nachher τὸ πρῶτον ἔδαφος τοῦ θεάτρου; nicht bloß der Bühne, wie Isidor. Orig. X 253: *Scaenicus, qui in theatro agit. Theatrum enim scaena est*, und nicht bloß des Zuschauerraums, wie Isidor. Orig. XVIII 42: *Theatrum est, quo scaena includitur, in quo . . . omnes inspiciunt*. Vgl. Wieseler, Ersch und Gruber LXXXIII, 229. 230, Anm. 144; Wecklein, Philol. 31, 439; A. Müller 'Griech. B.-A.' 48. 49. Die μέση θύρα ist nicht die aus dem Hyposcenium, aus der Säulwand in Epidaurus, Θ, wie eine solche sich auch in Assos findet.

*Σκηνή* ist aber auch eine χώρα, die Bühne. Daß auch dies dem Suidas im Sinne lag, dafür spricht, daß bei ihm sofort folgt: καὶ Σκηνίτης, ὁ ἐπὶ τῇ σκηνῇ.

Die παρασκήνια zu beiden Seiten der χώρα sind die vorspringenden Flügel, Bauten; die zu beiden Seiten der θύρα aber χαλκὰ κάγκελλα. Zwischen den Flügeln liegt die σκηνή als μέση χώρα. Ob die Betonung Σκηνή im Lemma des Etym. Magn. einen Sinnunterschied andeuten soll? Sie steht das erste Mal vor der Bedeutung μέση θύρα, scheint sich aber sonst nirgends zu finden. Bei den Emendanda in Contextu ist nichts bemerkt.

Periscenisches, Umscenisches und Nebenscenisches, Parascenisches aber ist das von innen von der mittleren Thür und von dieser wie jener Seite der mittleren Thür (Befindliche); wozu das innerhalb, auch der mittleren Thür (Befindliche) gehört, ehernen Cancellen. Von innen von der mittleren Thür ist = aus dem Scenengebäude her. So Sophokl. Elektra 78. 79 θυρῶν . . . ἐνδον, von der Thür her innen (vgl. 324 δόμων, Krüger 'Dial. Synt.' § 46, 1. 6), drinnen höre ich. Die Gitterthüren werden von innen her zugeschlagen. Innerhalb, ἐντός, wo, im Raum der Thüröffnung. Der Erklärer geht durch die geöffnete Gitterthür und dann durch die Thüröffnung. Die Cancellen der Gitterthür schlagen in die offenen *valvae* hinein. Die Pfosten

sind von einer gewissen Breite, in der Richtung von außen nach innen; an der innern Ecke sind die *valvae*, an der äußern die Cancellen. Von der Mitte nach den Pfosten hin, an diesen nach innen, und von diesen nach außen an den Seiten der Mauerdicke laufen sie bis nach außen. An ihnen dienen Tücher zur Dekoration vom Innern der ganzen Thüröffnung von den Gitterthürflügeln bis an die Pfosten und an Pfosten und inneren Seiten der Mauerdicke herum. Die *valvae* sind massive, hölzerne, prächtige, ins Innere des Gebäudes schlagende Thürflügel; Wieseler 'Theat. und Denkm.' IX 15. Auch sie werden bei Dramen dekoriert. Die Dekoration der Mitte zwischen den Periakten kann nicht höher als diese sein; vgl. auch Pollux IV 124: ἡ μέση . . . δεξιὰ ist dies und das, ἡ ἀριστερὰ . . . ἑξὸς . . . ἡ αὐτοὶς ἔστιν, 128 καθ' ἐκάστην θύραν, οἷον καθ' ἐκάστην οἰκίαν. Die Cancellen reichten wohl nicht bis an die Höhe des untersten Stockwerks.

Im Hippolyt sind Kypris und Artemis durch Bildsäulen dargestellt, weil Artemis bekränzt ward. Die Cancellen mußten daher sehr dicht, steil an der Mauer stehen, damit die Bildsäulen vor der Gebäudedekoration waren, und ὑπάσματα mußten noch hinter den Bildsäulen hängen. Ein Dekorationswechsel wird dadurch erschwert; er findet auch im Hippolyt nicht statt.

Mit der bisherigen Entwicklung der Begriffe stimmt überein Isidor. Orig. XVIII 43: *Scena locus in modum domus instructa cum pulpito* (vgl. Vitruv. 120 *scaenam minoreque u. s. w.*), *qui pulpitus orchestra vocabatur, ubi cantabant comici tragici, atque saltabant histriones et mimi* (Darsteller poetischer Fabeln durch *motus corporis*, nach Isidor). Diese *orchestra* ist dieselbe, wovon das eben besprochene Scholion zu Gregor v. N. handelt. 47: *Thymelici erant musici scenici, qui in organis et lyris et citharis praecinebant. Et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitem, quod thymele vocabatur.* In der *orchestra* standen sie; sie sangen *super pulpitem*, doch nicht = auf einem *pulpitem*, quod auf einem *pulpitus* stand, *qui orchestra vocabatur*, sondern, in *pulpitus-orchestra* stehend, sangen sie über ein *pulpitem-thymele* (so besser als: sie sangen über einem *pulpitem*). So wird die Stelle zu einem ausdrücklichen Zeugnis für das Vorhandensein eines *pulpitem* vor einem *pulpitus*, eines Aufführungsgertüsts *thymele* vor einem Aufführungsgertüst der *comici tragici histriones mimi*. Aber *olim*; der *pulpitus*, der *orchestra* hieß, war damals nicht das einzige Aufführungsgertüst. Isidor braucht den Namen *orchestra* auch für die alte Zeit des *olim*, weil er ihn einmal für das Gertüst gebraucht hat, das an sich ein Sprechplatz war, das aber, als das eigentliche Tanzgertüst davor aufhörte, erweitert und zugleich zum Tanzplatz der *histriones et mimi* ward und nun insofern den Namen *orchestra* erhielt; er braucht den Namen *orchestra* wegen der Identität des kleineren und des erweiterten Gertüsts. Als kleineres hatte es noch ein anderes Gertüst, *thymele*, neben sich. Die *musici* für die *thymele* standen also *olim in orchestra* = *pulpitus* des Logeions. Als Stelle denke ich mir die Mitte, und je 1 Musiker rechts und links von dem Ort, wo man in der Mitte eine Treppe von der Thymele aufs Logeion brauchte und ansetzte, wenn sie nötig war; oder besser wohl noch, da sie hier doch



dem Blick etwas hinderlich waren, je 1 an den Enden des Logeions bei den Vorsprüngen, wo sie auch nach den Parodoi *praecinere* konnten und dieselben Treppentstiegen wie die Rhabduchen nach der Thymele hinab zur Verfügung hatten, wenn sie nach der *εἰσοδος* und vor der *ἐξοδος* des Chors sich zu und von ihrem Standort zu entfernen hatten, nachdem ihn einer hereingeführt hatte und wenn ihn einer herausführen sollte. Dort *praecinabant* auch den Schauspielern.

So bedeutete *orchestra* ursprünglich das Ganze, ehe das Drama entstand. Dann ward ein Teil davon fürs Logeion abgenommen und der Name *orchestra* auf den größeren Teil beschränkt. Nachher übernahm das Logeion auch dessen, modifizierte, Funktion für den Tanz, und das Ganze hieß wieder *orchestra*, mit dem Unterschied, daß es erst ein kreisrundes, dann zuletzt ein oblonges war. Zur Zeit des *olim* war die Zweiteilung. Vorher aber scheint der Kreis ein größerer und ein kleinerer, wohl für verschiedene Rundtänze, gewesen zu sein. Denn der kleine Kreis in der *λεβίνη περιφύρεια* zu Epidaurus, dem ein analoger in Athen entspricht, ist es nicht, wovon das Segment fürs Logeion abgenommen ist, sondern der größere mit der excentrischen Lage, der dann noch durch den 2. und 3. Bogen für die Orchestra vorm Logeion erweitert ist. So findet sich auch in Athen noch im Scenengebäude unter ihm ein Rest eines alten Orchesteranges; s. Dörpfelds Angabe in A. Müllers 'Gr. B.-A.' S. 416.

*Σκηνή* war zunächst *ἡ ἀπὸ ξύλων ἢ περιβολαίων οἰκία*, Hesych. Aus einer solchen, allmählich größer gemachten, trat der Schauspieler, der sich in ihr kostümierte, während ihre Front nach Umständen mit Thür, Vorhang verdeckt und noch dekoriert ward. Die vergrößerte Vorderseite erhielt mehr Thüren, später die konventionellen 3. Um der Akustik willen erhöhte man den Bau der Scene mit dem Zuschauerraum und legte man oben Theologeion und Maschinerie an. Die Parodoi, früher offen, schaffte man durch vorspringende Flügel ab, um das Pulpitum, auch namentlich der Resonanz wegen, besser abzuschließen, verwandte diese Flügel zu mancherlei Zwecken, als Aufbewahrungsorte u. s. w., und richtete die Stücke so ein, arrangierte alte so, daß man die offenen Parodoi nicht mehr brauchte. Das größere Ganze ist allmählich aus dem Einzelnen, Kleineren entstanden, nicht das Allgemeine spezialisiert (was Wieseler 'Thymele' 3 meint). Vgl. auch Wieseler 'Theat. u. D.' S. 62, 7—3 v. u. Das Wort *θύρα* bedeutet nicht bloß die Öffnung, sondern auch das diese Verschließende; Iliad. 24, 453. 4: *θύρην δ' ἔχε μοῦνος ἐπιβλής | ἐλλάτινος*. Wenn Vitruv 119 sagt: *uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae*, so mußten sie darum doch so gut dekoriert werden wie die Periakten, die *loca ad ornatus comparata*; denn das Stück spielte doch nicht immer vor einer *aula regia*. Mit Pollux stimmt überein, daß dann die *valvae* diese Dekoration hatten, nicht die ganze *frons scaenae*, die mit ihrer Theatereinrichtung doch nicht einer *aula regia* glich. Die *hospitalia* sind nach 150 *domunculae habentes proprias ianuas, triclinia et cubicula commoda*. Auch dieses bezieht sich auf die Dekoration. Denn die Steinwand bestand doch nicht aus einer schmalen,

hohen *regia* in der Mitte, mit 2 *domunculae habentes proprias ianuas* daneben. Pollux hat nur 1 ξενών und eine εἰσκή. Gäste wurden wohl auch mitunter in der Nebenwohnung der Familie untergebracht.

Der ganze Theaterbau war auch nicht aufs Drama allein berechnet. Dafür ist auch anzuführen, was Vitruv von der Einrichtung der *ecclēa* auch fürs enharmonische Geschlecht sagt, welches in der Tragödie nicht vorkam. A. Bötticher sagt, Gegenwart 1881, Nr. 23, 264, daß in Griechenland sowohl die Kirchenmusik als auch der eigentlich nationale Volksesang unter den Hirten der Berge zwischen den Halbtönen unserer diatonischen Leiter noch jene feineren Abstufungen besitzt, die dem ältesten griechischen Gesange eigen waren. Und nach Helmholtz 'Tonempfindungen' 431 halten die Orientalen noch jetzt Vierteltöne fest. So ist denn auch, trotz dem, was Aristoxenus über die Schwierigkeit und nachlassende Übung dieses Geschlechts sagt, nicht so unglaublich, was Vitruv 114 ff. über das korinthische und andere, italische, Theater in dieser Beziehung meldet und vorschreibt. Man muß nur festhalten, daß das Theater nicht bloß fürs Drama, sondern auch für andere Aufführungen diene.

Die vorspringenden Seitenflügel waren nicht dekoriert; die Dekoration schloß mit den Periakten ab. Tölken 'Über die Eingänge u. s. w.' S. 59 f. in 'Über die Antigone u. s. w.' macht geltend, daß sie dann nicht *παράσκηνα*, sondern *παράσκηναί* hätten heißen müssen. Daraus jedoch, daß *προσκήνιον*, das horizontale, einen Raum bezeichnet, wo die Schauspieler auftraten, folgt nicht, daß neben der *χώρα*, die *σκηνή* hieß, *παράσκηνα*, Nebenscenisches, nicht undekorierte Flügel, die der späteren Zeit zu den Seiten dieser *χώρα*, mit breiten und hohen Mauern bedeuten können. Daß *θυρία* bei den *παράσκηνα* mit Bezug auf *σκηνή* = die *μέση θύρα* zu ergänzen sei, davon fehlt jede Andeutung, und die Stellung des *καί* vor *τῆς μέσης θύρας* in den erörterten Erklärungen des Scholions zu Gregor v. N. (s. o.) giebt gerade das Gegenteil an, daß nämlich *παράσκηνα* auch *ἐνθεν καί ἐνθεν* der Mittelthür, also auch der Nebenthüren gewesen seien. *Parascenien* in diesem Sinn sind nicht *θυρία*, sondern neben der *θύρα* wie neben *θυρία*. Das Suffix *-ιον* ist hier nicht ein substantivisches, Kühner 'Ausf. gr. Gr.' I 706 γ und 3, sondern ein adjektivisches, ebenda 717 f., wovon dann der Plur. Neutr. substantiviert ist.

Aus der Bezeichnung der Thymele als eines *οἰκοδόμημα* und aus dem Umstande, daß es heißt, nach ihr komme die Konistra, könnte man schließen wollen, sie gehe quer über den ganzen Platz vor dem Logeion. Doch mit Unrecht. Der Erklärer kommt in Gedanken aus der Mittelthür, geht geradeaus in der Mitte, über das Gerüst, Orchestra, kommt dann auf den Altar, wohinter er zuletzt geradeaus auf die Konistra trifft. Über die Breite der betreffenden Abteilungen des Raumes, wie weit sie nach links und rechts von dem Erklärer sich erstrecken, ist daraus nichts zu entnehmen.

Ein paar Bemerkungen über das Theater in Athen schliesse ich noch an. Die Entfernung zwischen den untersten Ecken der zweiplattigen Stufe beträgt 22 m, etwas über 91 Spithamen, die = 21,8707125 m sind. Von

dieser Stelle an bis 13,26 von  $yz$ , der Scenenfront, bildet die Kante dieser untersten Stufe eine Parallele mit der Kante hinter der Reihe der Throne, welche Parallelen 3,10 von einander abstehen, während ein Thron durchschnittlich 0,60 Tiefe hat; s. 'Neue Messungen', Altonaer Programm 1883, und Leop. Julius in v. Lützows Zeitschrift XIII S. 198. Auf dem Platz vor den Thronen ist also Raum genug, um eine Treppe an eine 91 (mit Rand 92) Spithamen breite Thymele anzusetzen.

Wenn man den Steinstreifen an der innern Seite des aus griechischer Zeit stammenden Wasserlaufs von seinem halbkreisförmigen Teil an nicht in Tangentenrichtung, sondern kreisförmig fortgesetzt denkt, so würde dieser volle Kreis mit seinem nächsten Punkte, wie in Epidaurus, nach Maßgabe der 'Neuen Messungen' berechnet, von  $yz$  3,89 m entfernt sein. Der Wasserlauf ist in seinem halbkreisförmigen Teil, wie in Epidaurus, von der untersten Stufe begrenzt.

Auf den Thronen ist das Auge des Sitzenden von einer 91 Spithamen breiten dramatischen Thymele ungefähr 3 m, etwas weniger bei den Tangenten entfernt: 3,10 — Rücklehne und Kopf des Sitzenden. Die Basis der Throne ist, Altonaer Programm 1882 S. 8, über dem Boden der Orchestra an deren Seite 0,36; dazu, was etwa die Dicke der römischen Pflasterung über dem alten Boden ausmacht; dann anderseits die Höhe des Sitzes, eines Polsters, des Leibes. So kommen wir nicht auf weniger als in Epidaurus. Auch der Abstand des nächsten Punktes des Logeions vom nächsten  $\theta\epsilon\alpha\tau\acute{o}\varsigma$ , 9,15 m von  $yz$  Nordseite bis an den Thron, 'Neue Messungen' S. 4, ist nicht weniger als in Epidaurus die analoge Entfernung.

Rechts und links vom Bühnengebäude sind, Dörpfeld a. a. O. S. 415, Vorbauten, 5 m tief, 7 m breit, von denen in späterer Zeit ein Stück abgeschnitten ist. In älterer Zeit mögen dort, wie in Epidaurus, ansteigende Parodoi, also noch keine Gebäude gewesen sein. In dem nach Dörpfeld circa 20 m langen Raum sind später eine feste Scenerie, Proscenium, von 10—12 Fuß Höhe, angelegt gewesen.\* Da man später die Chöre ganz wegließ, Dion. Chrysost. Orat., L. Dindorf I, 288, vgl. Welcker 'Gr. Trag.' 1320, so mußte man die Stücke arrangieren; dasselbe war nötig, wenn darin Partien vorkamen, zu deren Aufführung jene offenen Parodoi nötig waren. Zu Lykurgs Zeiten aber war der Chor noch nicht so weit abgekommen, daß man beim Theaterbau auf eine für ihn herstellbare Tanzthymele keine Rücksicht mehr nahm.

Daraus, daß sich Reste eines polygonalen Ringes unter dem Bühnengebäude noch erhalten haben, ein kleiner Rest an einer Stelle und Andeutungen an einer davon hinreichend entfernten, folgt nicht, daß es vor dem Bau des 4. Jahrhunderts nur eine große, kreisrunde Orchestra gab; a. a. O. S. 416. Haben sich diese Reste bis jetzt erhalten, warum kann die Zertrümmerung und können auch ähnliche Überbauung, Überbauungen nicht schon längere Zeit vor Lykurg, vielleicht stückweise, stattgefunden haben? Wie hoch ist dieser polygonale Ring von etwa 24 m Durchmesser? Wurde er, mit Erde oder anderem gefüllt, zu einem erhöhten Tanzplatz?

selbst mit Holz im Innern überbaut? Über einem Teil von ihm das hölzerne Bühnengebäude jährlich erbaut? Man kann nicht viel aus jenen Resten schliessen, auch nicht, daß dem 5. Jahrhundert kein Stein des jetzigen Zuschauerraums angehören könne; selbst nicht, daß jene Teile einem ganzen Kreis angehörten.

Ich knüpfe nun, zu dem Theater in Epidaurus zurückkehrend, an dieses eine Erklärung der bekannten Angaben der Alten über das Links und Rechts in den auf die theatralischen Dinge bezüglichen Benennungen an.

Diese haben übereinstimmend den Sinn, daß sie von der Richtung aus gedacht sind, welche der jedesmal Schreitende, Stehende hat; und dies läßt sich durchführen, wenn wir unter den ἀψίδες, durch die der Chor trat, Thüren und Wege — ἀψίδας εἰς τύπον ὁδοῦ — an der Stelle ungefähr der rechteckigen Prosceniumsvorsprünge *H*, *H'* und *I*, *I'* in Epidaurus denken. Eine Schwierigkeit macht ἀψίδος, ἀψίδα, insofern ἀψις von Randbogen gebraucht wird und es sich um die jährlichen hölzernen Szenenbauten in Athen handelt, die hier denn typisch für die Bedeutung geworden sind. Indessen, wie man auch erklären mag, die Worte ἀψίδος, ἀψίδα stehen einmal da, und es heisst, daß durch solche der Chor in dem alten athenischen Holzbau eintrat. Wie die Griechen anderswo, später bauten, davon ist nichts gesagt.

Die Pylonen, Δ, Ε und Μ, Λ in Epidaurus, können nicht gemeint sein; denn darstellende Personen treten nicht von der Straße, sondern von irgend einem inneren Ort her ein.

Nur 2 ἀψίδες giebt es; denn es heisst: διὰ τῆς ἀριστερᾶς δεξιᾶς ἀψίδος.

Da der χορός durch die ἀψίδες zieht, so sind nicht Eingänge aufs Logeion zu verstehen, weil er dieses doch nur selten, ausnahmsweise betritt.

Von den gerade und schräge hereinführenden Thürpaaren in Epidaurus *H* und *I*, *Z* und *K* können die letzteren nicht wohl gemeint sein, weil sie mehr als die ersteren in die εἰσοδοὶ der Zuschauer führen und es eben darauf ankommt, Zuschauer und darstellendes Personal möglichst bestimmt zu sondern.

So muß man denn unter den ἀψίδες Thüren im allgemeinen von der Art, Lage wie *H* und *I* in Epidaurus verstehen.

Tritt man durch die μέση θύρα aus dem Scenengebäude aufs Logeion hinaus, so liegt rechts die Thür des ξενών, links die der εἰρκτή. Vitruv nennt sie *hospitalia*. Diese beiden Thüren können nicht τὰ ἔξω πόλεως, τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος bedeuten, weil ein ξενών nicht ἔξω πόλεως liegt, wenn man ihn zur μέση, als der Wohnung des Inhabers, die auf der andern Seite τὰ ἐκ πόλεως hat, in Beziehung denkt. Der Wechsel des ἔξω mit ἐκ ist zu beachten. Das ἔξω πόλεως kann nicht = aus der Stadt hinaus sein. Dann müßte diese Richtung doch dieselbe Bedeutung wie auf der linken Seite die τὰ ἐκ πόλεως bedeutende haben; es gäbe nur die eine Symbolik von links, der Stadt her, nach rechts, aus der Stadt hinaus. Der terminus a quo wäre beide Male die links außerhalb des Logeions liegende πόλις. Was aber bedeutete dann dazwischen das Logeion und die μέση?

Stadt oder das, was außerhalb der Stadt ist? Und wie wäre nachher das *ἐπιστραφεῖν* von den Periakten zu verstehen? Es soll doch damit ein Drehen nach dem Logeion, nach der *μέση* zu bezeichnet werden, also in einander entgegengesetzter Richtung nach links und rechts geschehen. Das *ἐκ πόλεως* bedeutet, nach griechischer Ausdrucksweise, das, was wir als nach der Stadt zu liegend bezeichnen. Es bedeutet dies mit Einschluss der Stadt; wie eben aus dem Gegensatz *τὰ ἔξω πόλεως* folgt. Gemeint sind also die rechte und linke Periakte, und diese haben dieselbe Bedeutung der Fremde und Heimat wie die rechte und linke Thür; denn analog ist *ξενών* eine für Fremde bestimmte Örtlichkeit, *εἰρητή* gehört der Heimat an. Bei Vitruv ist der Unterschied verwischt, indem er für beide Örtlichkeiten die Bezeichnung *hospitalia* hat.

Partitiv ist das *ἐκ* hier nicht zu fassen = Teile von *πόλις*, *μάλιστα* von *λιμήν*. Es ist räumlich zu fassen, wie nachher bei der rechten Parados *ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως*, nur daß es hier von der Lage, nachher von der Bewegung zu nehmen ist.

Bisher ist von der stillstehenden Periakte die Rede, und die Bedeutung ihrer sichtbaren Seite besprochen. Indem Pollux zu den Parodoi übergehen will, kommt ihm schon bei der *ἐτέρα*, der linken Periakte, die Vorstellung ihrer Bewegung, wie ihre Seite sichtbar wird und was sie dann zeigt. Sie *ἐπάγει* Meergötter. Ich denke, nicht gemalte, sondern körperliche, etwa an ihrem Fußende auf einem Brett ruhende. Sofort ist nämlich angefügt: *καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἢ μηχανὴ φέρειν ἄδυναται*. Die Maschine trägt sowohl ruhende als bewegte Körper; sie wird im Theater dann gebraucht, wenn sie bewegt, wobei mittendurch in Pausen ruhendes Tragen vorkommen kann. Was ihr zu schwer ist, *ἐπάγει* die linke Periakte, indem diese das so Schwere tragen kann; also Körper, nicht Gemälde von Körpern. Sie sind zu denken als von der Höhe der Periakte herabkommend. Daß es Periakten verschiedener Höhe, auch sehr hohe gab, ist aus der Erklärung des *κεραυνοσκοπεῖον* § 130 zu schließen. — Daran knüpft sich eine allgemeinere Bemerkung über beide Periakten in der Bewegung. Die rechte *ἀμείβει τὸ πᾶν*, das All, indem sie nämlich überhaupt dem Bedürfnis genügt, daß man die Tageszeit des Stücks, das aufgeführt wird, wissen will; beide zusammen *χώραν ἀπαλλάττουσιν*, den Raum, worin die Örtlichkeit des Logeions und der 3 Thüren liegt, *τὰ ἐκ πόλεως* und *λιμένος* und *τὰ ἔξω πόλεως*, die Tageszeit, *τὸ πᾶν* braucht dabei nicht mit geändert zu werden.

Wer durch die Thüren auftritt, davon ist bisher nichts gesagt. Es sind selbstverständlich diejenigen, deren *καταγώνιον* jede ist. Nur einmal, § 125, ist kurz vom *εἰσελαύνειν ἀμάξας καὶ σκευοφόρα* die Rede. Jetzt werden die *παρόδοι* besprochen. Wohin? aufs Logeion. Für wen? für die Schauspieler; gelegentlich auch einmal für Choreuten, was nicht ausgeschlossen ist; ebenso wie Schauspieler auch einmal, falls sie ausnahmsweise *κατὰ τὴν ὀρχήστραν* hereingekommen sind, vermittelt Treppen *ἐπὶ τὴν σκηνήν* hinaufsteigen. Wie sie *κατὰ τὴν ὀρχήστραν* hereinkommen, ist nicht gesagt; sondern nur durch den Zusammenhang angedeutet, daß sie es nicht

durch die *πάροδοι* thun. 2 *πάροδοι* giebt es, eine rechte und eine linke. In Epidaurus sind an jeder Seite 2 Pylonen und 2 Wege herein, einer zur Orchestra und zu den Sitzen um sie, einer zum Logeion hinauf. Kommen nun die Schauspieler, auch wohl einmal Choreuten, durch die *πάροδος* von der Seite der Heimat, so liegt von diesen 2 Wegen der zur Orchestra und den Sitzen links, der zum Logeion rechts, in der Richtung der Kommenden. Der zum Logeion ist die rechte Parodos. Umgekehrt ist es auf der Seite der Fremde; der zum Logeion ist dort die linke Parodos. Im Gegensatz zu einander heißen die 2 Parodoi die rechte und linke. Die Wege neben ihnen, die das Publikum passiert, sind die *Kisodoi*. Pollux sprach erst von dem Fall, daß die rechte Periakte gedreht wird, dann von dem Fall, daß auch die linke gedreht wird; und ohne Sprung im Gedanken geht er dann von dem *ἀμφότεραι* zu der Parodos zuerst der Heimat über. Wo, wie das eigentliche Hereinkommen des Chors geschieht, das übergeht er; wie er überhaupt von der Orchestra als dem Tanzplatz des dramatischen Chors sonst nichts sagt. Er lebte eben zu einer Zeit, als die alten dramatischen Chöre nicht mehr gegeben wurden.

Der Chor aber zog herein von der Seite der Heimat *διὰ ἀριστεράς ἀψίδος, ἐκ πόλεως* und von der Seite der Fremde *διὰ δεξιᾶς ἀψίδος, πρὸς πόλιν*. Er kam aus *H* und *I* durch *H'* und *I'* aus der *σκηνὴ* heraus. Bei dieser Richtung war die Heimat links, die Fremde rechts.

Der *τρίτος ἀριστερὸς* hatte die vornehmste Stelle, die beim Publikum in der Mitte des linken *Stoichos*. Es ist an die gewöhnliche Art des Einzugs gedacht, an die von der Heimatseite her, wobei der *ἀριστερὸς στοίχος* *πρὸς τῷ θεάτρῳ ἦν*.

So erklären sich übereinstimmend alle Angaben über das Links und Rechts. Der Standpunkt dabei wechselt nicht und ist nicht bald auf dem Logeion und in der Scene, bald auf der Orchestra und im Publikum. Es ist immer der der Richtung der Schreitenden, Stehenden, je nachdem allerdings diese jedesmal hierhin oder dorthin gerichtet sind.

Zu erklären ist noch der Sinn von *ἀγρός*. Es kommt darauf an, ob an *reges* oder *privatos homines*, an Tragödie oder Komödie gedacht ist. In jenem Fall ist *ἀγρός* das zur Heimat gehörige Landgebiet, im Gegensatz zur Fremde; *ἀγρόθεν ἢ ἐκ λυμένους ἢ ἐκ πόλεως* im Gegensatz zu *ἀλλαχόθεν*, denjenigen, welche *πεῖσσι, ἀλλαχόθεν* wie jene von *λυμένην, πόλιν*, auch *πεῖσσι*, kommen, zu Lande, auf dem Erdboden. In diesem Fall aber ist es das Land im Gegensatz zur Stadt. Sie waren *ἐκ πόλεως ὁδούντες ὡς πρὸς τοὺς ἀγροὺς ἢ καὶ θέατρα* oder *πρὸς πόλιν ὡς ἐκ θεάτρων ἢ ἀπ' ἀγροῦ*. Das Hinaus *πρὸς πόλιν* ward an derselben Seite wie das Herein *ἐκ πόλεως* symbolisiert. Die *θέατρα* sind die zur Schau gestellten Örtlichkeiten, wo das Stück spielt, Teile der *πόλιν*, des *ἀγρός*, wohin, woher man von anderen, zu andern Teilen kommt. Man konnte auch, was natürlich selten vorkommt, von der einen Seite herein, vor der Dekoration, dem *θέατρον* hier, vorüber, nach der andern Seite wieder hinaus sich begeben. Ist die Dekoration ein Teil des *ἀγρός*, Gefilde, Dorf, so ist die ganze *πόλιν* draussen, sowie ein

Teil des ἀγρός; ist sie ein Teil der πόλις, so ist der ganze ἀγρός draussen, sowie ein Teil der πόλις. Zur See aus der Fremde Kommende kommen zu der Örtlichkeit der Dekoration vom λιμήν oder, wenn die Dekoration λιμήν ist, bei der linken Periakte aus dem Hintergrunde herein, wie die Meer-götter es an der linken Periakte thun. Wer ἀλλάζομεν zu Fuß, nicht durch die Luft, kommt, Mensch, Heros, Gott, Tier, kommt durch die linke Parodos oder aus den Hintergrunde neben der rechten Periakte. Die Erklärung des doppelten Sinns von ἀγρός bei G. Hermann, Aeschyl. II p. 649. 650, daß einmal von *suburbis*, einmal von *remotis ab urbe locis* die Rede sei, ist zu unbestimmt. Was ist *remotum*? wo beginnt es? Bei Vitruv ist der Unterschied im Gebrauch von ἀγρός verwischt. Alles ist zum Teil des einen großen Römerreichs geworden. Und so redet er von *a foro* und *a peregre*.\*)

Die Quellen siehe bei A. Müller 'Griech. Bühnenaltert.' S. 157 ff. Vgl. Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 254. 256 zu Ioann. Tzetz. Proll. in Aristoph. in Ritschel. Opusc. I p. 209, und Bergk Aristoph. 1857 p. XL § 33.

Im Lex. Vindob. p. 246, 8—10 ist die Stelle von *λογικοί* bis *θεοὺς* nur zwischengeschoben, und 246, 11 geht *ταῦτα τὰ δράματα* nur aufs Drama. Vgl. 247, 1. 2 *τὰ σκηνικά δ' ἀπ' αὐτῆς (τῆς σκηνῆς) καλούμενα δράματα καὶ πρακτικῶς ἐτελεῖτο καὶ λογικῶς*. Die Stelle bezieht sich auf lyrische Aufführungen gar nicht.

---

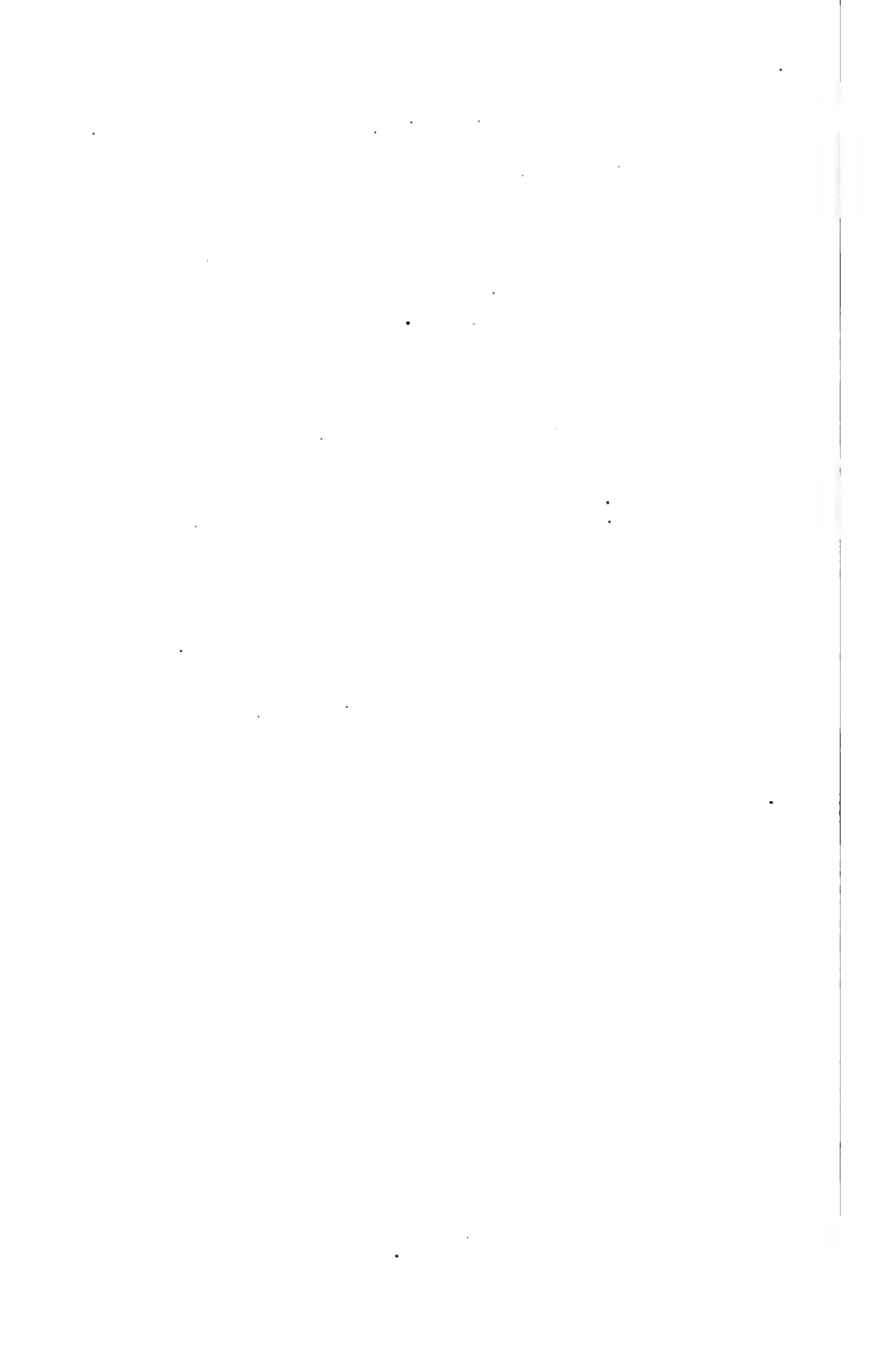
\*) In der Parodos der Antigone, *στροφ. α'*, konjiziere ich *τὸν λεύκασπιν φῶντι* (Hesych.) *ἀγρόθεν φῶτα βάντα πανσαγῆς*, den von der Fremde gekommenen, doch zuletzt vom thebanischen ἀγρός her *λάμποντα*, der dann *πανσαγῆς* fortgegangen, geflohen war.

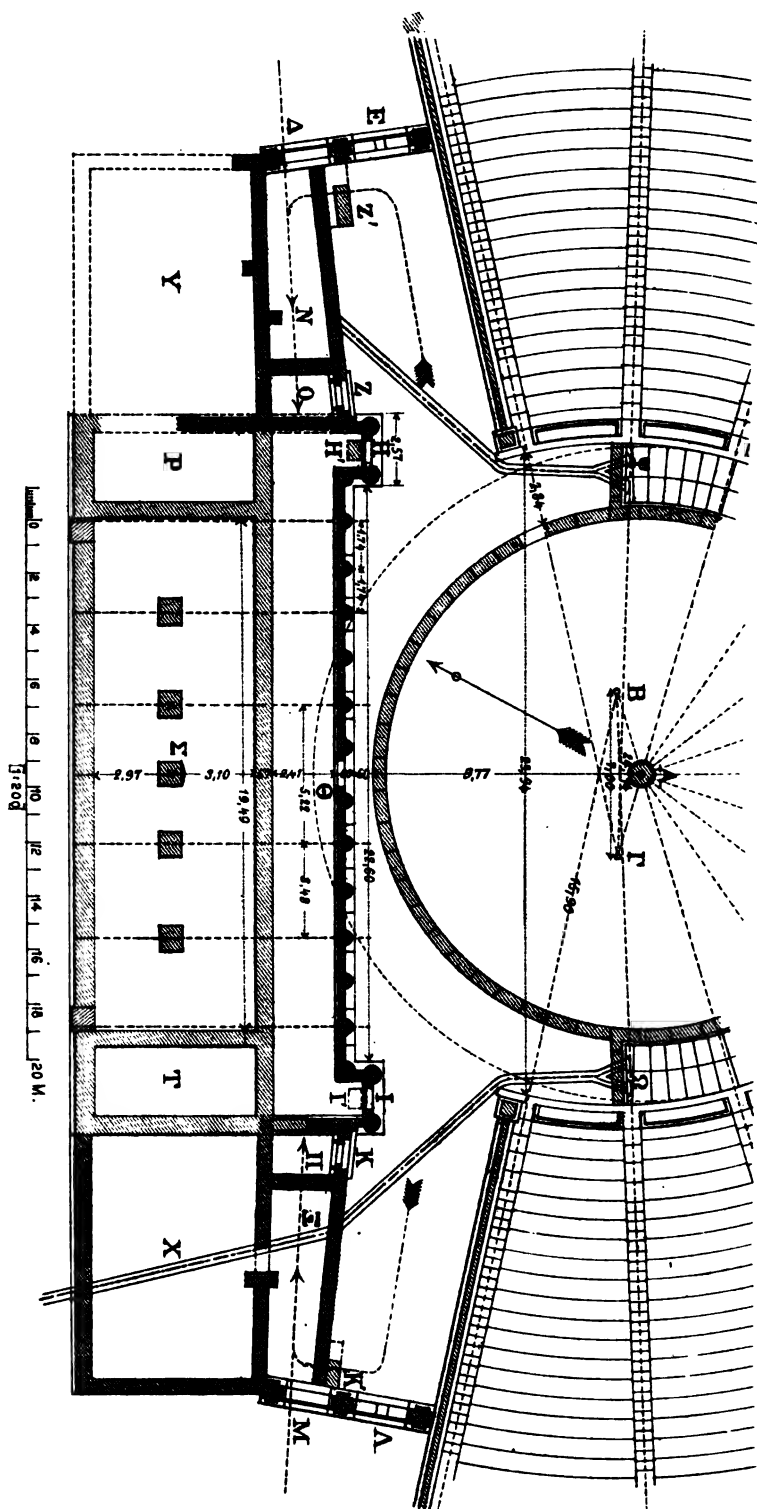




### Heirte mit

[illegible]

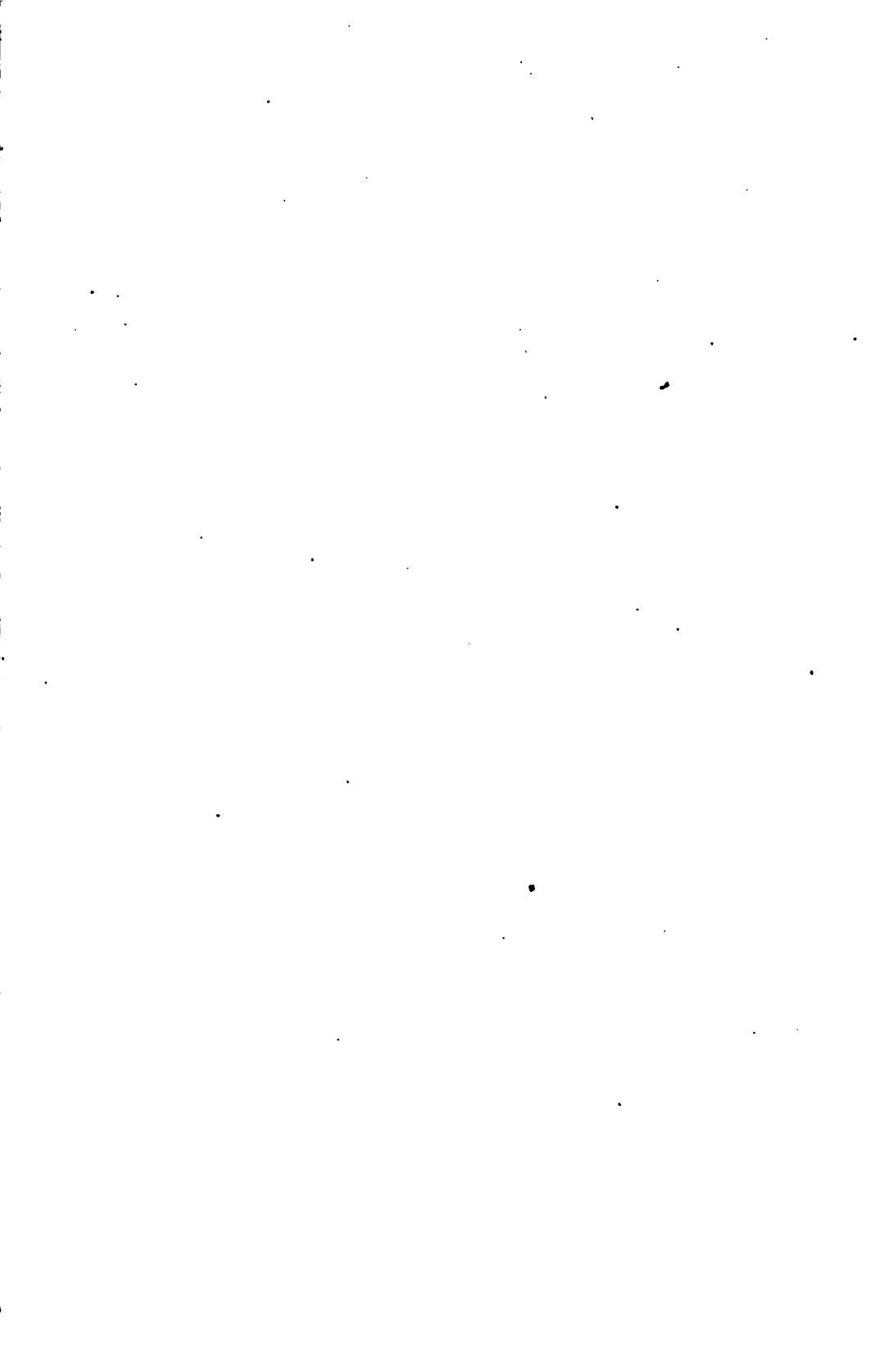
















This book should be returned to  
the Library on or before the last date  
stamped below.

A fine is incurred by retaining it  
beyond the specified time.

Please return promptly.

3149013

DUE MAR 71 H



